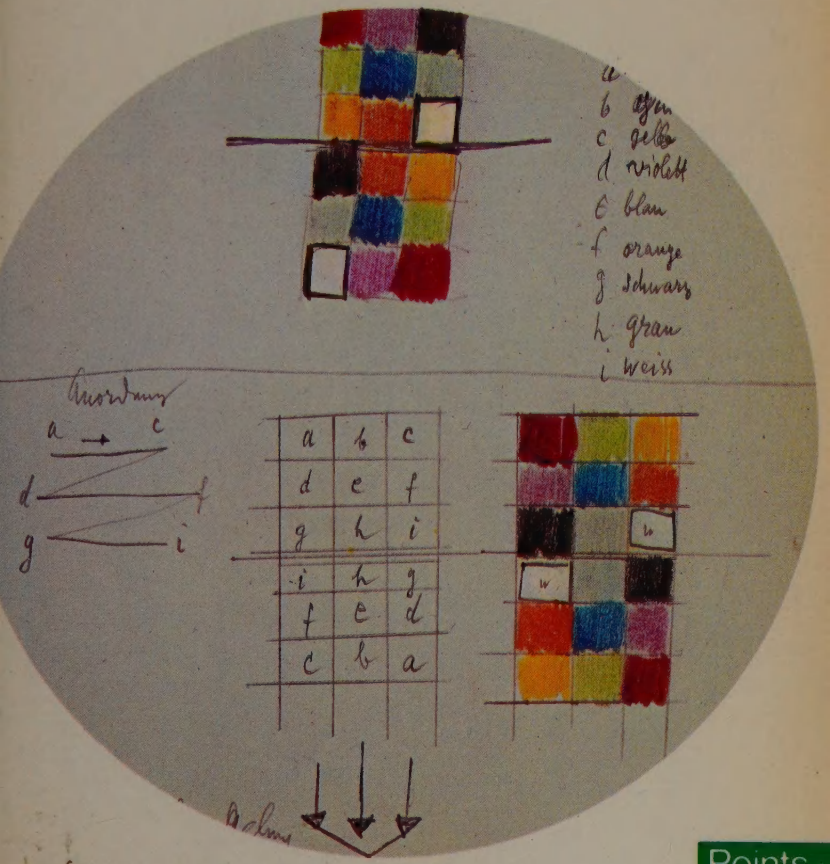
Marcelin Pleynet

Système de la peinture



Points

Points

Un souvenir de notre amitié
présente et à l'avenir.

Le 11/6/77

Système de la peinture

Ouvrages de Marcelin Pleynet

AUX MÊMES ÉDITIONS

Provisoires amants des nègres
poésie, 1962

Paysages en deux,
suivi de
Les lignes de la prose
poésie, 1963, *coll.* « *Tel Quel* »

Comme
poésie, 1965, *coll.* « *Tel Quel* »

Lautréamont par lui-même
essai, 1967, *coll.* « *Écrivains de Toujours* »

L'enseignement de la peinture
essai, 1971, *coll.* « *Tel Quel* »

Stanze
Incantation dite au bandeau d'or
poésie, 1973, *coll.* « *Tel Quel* »

À PARAÎTRE

AUX MÊMES ÉDITIONS

Art et littérature
essais, coll. « *Tel Quel* »

AUX ÉDITIONS DU CHÊNE

Situation de l'art moderne à Paris et New York
(en collaboration avec William Rubin)

Marcelin Pleynet

Système de la peinture

essais

Éditions du Seuil

Les textes qui composent cet ouvrage ont été précédemment publiés dans L'enseignement de la peinture, *Ed. du Seuil, coll.* « *Tel Quel* », 1971.

EN COUVERTURE : document extrait de *L'Enseignement de Paul Klee* sur l'ensemble des théories de la forme et de la création (1920-1931). Kunstmuseum Bern, photo Gerhard Howald © by Cosmopress Genève et SPADEM

ISBN 2-02-004595-8.

© ÉDITIONS DU SEUIL, 1977.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

« *Pour ce qui est d'étudier la peinture, les uns préfèrent la complexité, les autres préfèrent la simplicité. La complexité est mauvaise, la simplicité est mauvaise. Les uns préfèrent la facilité, les autres préfèrent la difficulté. La difficulté est mauvaise, la facilité est mauvaise. Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Il faut d'abord* [*observer*] *une règle sévère ; ensuite, pénétrer avec intelligence toutes les transformations. Le but de la possession de la méthode revient à pas de méthode. C'est comme la façon de laisser tomber les couleurs de Kou Tch'ang-k'ang.* »

« *Le* Chou wen *dit : La peinture est faite de limites, elle ressemble aux sentiers qui limitent les champs.* »

KIE TSEU YUAN HOUA TCHOUAN.

Système de la peinture?

Les essais réunis dans ce volume pratiquent une approche de quelques-uns des artistes et mouvements d'avant-garde qui ont fortement marqué la première moitié de ce siècle. Chacun d'eux tend à faire système sans que pourtant ce système soit en rien utilisable pour un corpus autre que celui qui l'initie, le met en scène. Les œuvres de Cézanne, Matisse, Mondrian... établissent à travers le discours qu'elles requièrent l'ordonnance esthétique, formelle, idéologique d'un système qui ne vaut à chaque fois que dans sa particularité.

Sur la base et à partir de la reconnaissance des transformations sociales, idéologiques, politiques, économiques qui travaillent la seconde moitié du XIX^e^ siècle et réalisent les questions qui vont hanter toute la première moitié du XX^e^, les essais qui suivent tendent à introduire une lecture nouvelle des fondements et des déterminations idéologiques de ce complexe procès historique.

Les œuvres et les artistes qui sont ici l'objet d'une investigation critique marquent moins pour moi un choix (dans ce qu'un certain type de société a cru devoir reconnaître et cultiver) que certaines des plus importantes et incontournables mises en représentation de l'imaginaire contemporain. Inutile de préciser qu'écrivant cela j'entends par là même reconnaître y être de multiples façons impliqué sans que cette implication fasse pour autant obligatoirement choix.

Et c'est bien là selon moi ce qui caractérise ces textes : implication analytique du discours dans le procès qui, à travers les informations souvent hétérogènes de la modernité, soulève les contradictions productives que l'on peut déjà comprendre comme la mise en situation de ce qu'il faut bien appeler une nouvelle culture.

Il faudra quelque jour établir comment après les impressionnistes Cézanne radicalise la situation et le rôle de l'œuvre d'art dans la société moderne. Il semble ainsi que la fin de la seconde moitié du XIX^e^ siècle voit s'achever un certain type de rapport de collaboration entre l'artiste et les institutions. Ce n'est sans doute pas par hasard si cette rupture s'accompagne d'une remise en cause des modes traditionnels de représentation. L'œuvre de Cézanne souligne selon moi ce qui pourrait définir toute modernité, à savoir la mise en évidence du système qui constitue la position d'un sujet en état d'interprétation et d'analyse de son rapport au tout social. Si l'on considère la multiplicité des œuvres d'art modernes il n'est pas d'exemple, de la fin du XIX^e^ siècle à nos jours, où ne se trouve mise en place, d'une façon ou d'une autre et selon une infinité d'éclairages et d'accentuations, la proximité et le cheminement entêté de cette question, du rapport à la loi et à l'institution, où chaque individualité met en jeu la vérité du système qui la constitue. La plupart des artistes seront à un moment ou à un autre tentés d'expliciter le type de rapport tout à fait nouveau qu'ils entretiennent ainsi avec la réalité sociale, mais ces tentatives individuelles de réduire les contradictions qui les travaillent, que ce soit à travers la rationalisation de Matisse ou les déclarations théosophiques de Mondrian, resteront sans aboutissement.

Certains artistes, certains groupes ou écoles se sont pourtant employés à généraliser et, d'une façon ou d'une autre, à, si je puis dire, socialiser l'art moderne; les conséquences du mouvement d'interprétation analytique qui caractérise la position de l'artiste moderne sont alors délibérément ignorées. Les transformations dans l'ordre des systèmes de

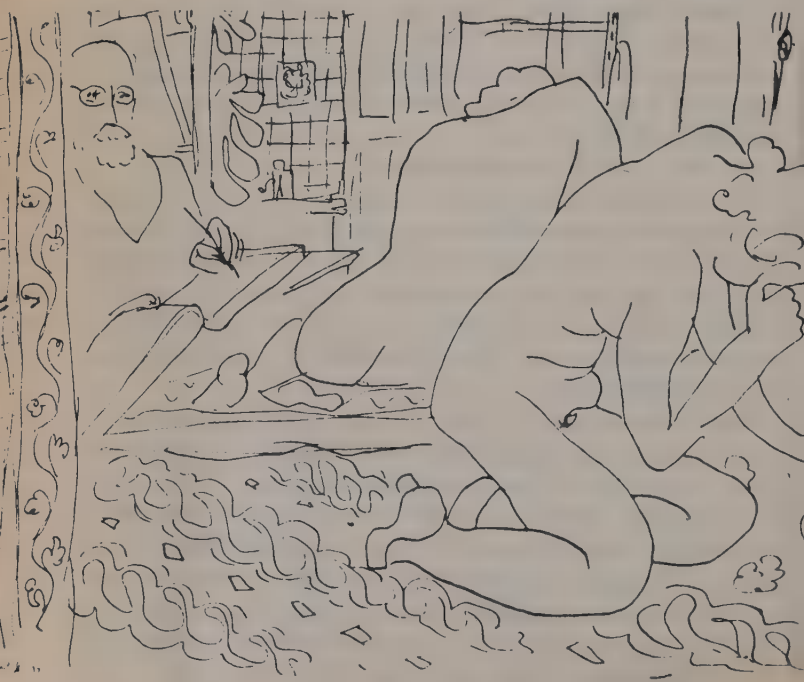
représentations qui travaillent le retrait analytique sont esthétisées et il est à remarquer que c'est le plus souvent l'ordre du discours philosophique qui vient occuper, institutionnaliser la place de la vacance interprétative. Voir à ce propos les théories de Gropius et de Kandinsky dans *le Bauhaus et son enseignement* et les propositions de Malevitch dans *l'Avant-Garde russe*.

Rassemblés dans ce volume les essais sur Matisse, sur Mondrian, sur le Bauhaus, sur les constructivistes russes devraient mettre en évidence la fonction corrosive de la question de la place du sujet dans l'ordre de la représentation. Question dont on peut dire que Cézanne en prend l'initiative mais dont il faut bien reconnaître qu'à travers le développement que lui donne entre autres Matisse, elle programme toute notre modernité. Ces essais tendent à indiquer, dans un double mouvement, d'initiative et de retrait, le geste analytique qui engage l'artiste moderne dans un parcours faisant système (*le Système de Matisse* ouvre précisément ce volume comme « programmation » de l'ensemble) et les résistances qu'une ignorance des « particularités » de cette systématique (ou une volonté de l'exploiter à des fins qui ne sauraient être les siennes) oppose à l'ouverture, dans ces œuvres, d'une nouvelle autre attitude de culture et de pensée liée à la fonction de la représentation qu'elles proposent.

Reste à savoir ce qu'il peut en être de l'ordonnance de la conjonction de ces systèmes sous le générique peinture ? Titrer cet ensemble d'essais *Système de la peinture*, est-ce à dire que selon moi le système à partir duquel se constitue la spécificité de telle ou telle œuvre picturale pourrait permettre d'envisager un système général de la peinture ? Un système général de la peinture est sans doute envisageable dans la mesure où la peinture, comme toute autre activité de l'animal humain, fait symptôme et histoire, mais il me

semble que ce que marque notre modernité c'est d'abord bien entendu, toujours sous la forme du symptôme, une distorsion au sens économique entre sujet et histoire fondamentalement a-systémique. Alors ? Alors la question reste suspendue quant à savoir ce que la peinture enseigne... Savoir ce que la peinture enseigne du discours qu'elle requiert c'est ce que ces essais ont en leur temps (il y a plus de sept ans) commencé à mettre en évidence, et que j'ai depuis par ailleurs développé. Pour en rester au corpus ici présenté je dirai que c'est parce qu'elle enseigne aussi tout autre chose que son histoire que la peinture comme telle fait et ne fait pas système et se donne ainsi des chances de s'ouvrir à d'autres, à de nouvelles formes de culture et de pensée.

Marcelin Pleynet.



Nu au miroir avec auto-portrait de l'artiste (1937).

1

Le système de Matisse

(programmation)

Ainsi, dans une certaine mesure, la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume.

Georges Bataille.

1. Le parcours didactique

Le proche passé impressionniste

Sans tomber dans le puéril projet qui se donnerait pour tâche d'établir la date de naissance de la peinture moderne, on peut, on doit noter tout ce que l'élan initial de cette peinture doit à l'Impressionnisme. Bien entendu, c'est là tout dire et dire très peu. Cette histoire si proche de nous se trouve à tel point chargée, précipitée dans les multiples transformations économiques, scientifiques, politiques, idéologiques [1*], que sa complexité semble recouvrir infiniment plus que son tout jeune siècle. La proximité sans doute nous aveugle, et cet aveuglement produit une surenchère historiciste qui ne manque pas de le redoubler, de constituer en addition diachronique ce qui ne peut se penser, comme histoire, que dans sa synchronie. Pourquoi faire tant d'His-

* On trouvera les notes à la fin de chaque chapitre.

toires? De Delacroix, Ingres, Courbet, de l'impressionnisme au post-impressionnisme, et jusqu'à nos jours nous les voyons se multiplier : Histoire du cubisme, du fauvisme, du cubisme analytique, du cubisme synthétique, du futurisme, de l'expressionnisme, du surréalisme, pour ne pas citer les récentes Histoires de l'op-art, du pop-art, etc. On ne les compte plus et le retour critique qu'il faut opérer sur cette prolifération ne peut pas ne pas tendre, dans un premier moment, à refuser toutes approches historiques de ces divers mouvements, dès lors réduits à des convulsions. Cette « réaction », cette attitude anhistorique n'est pas moins aveuglée que l'autre, dont elle confirme le refus d'envisager les multiples aspects d'un même phénomène dans leur unité complexe. Reste alors à lire la surenchère historiciste dans son envers convulsif et l'anarchie dans l'horizon métaphysique de cette surenchère. Ainsi parviendra-t-on peut-être à reconstituer, historiquement, le caractère spécifique de la discipline qui nous préoccupe.

Marquer l'élan initial que l'impressionnisme donne à la peinture moderne, c'est tout dire et dire très peu dans la mesure où nous nous trouvons immédiatement engagés dans la précipitation moderniste, dans la mesure aussi où nous obéissons à un effet de schématisation qui tend à réduire l'unité organique d'un tout complexe à une manière. Dès lors, les questions qui se posent sont multiples. Tout d'abord se pose la question de savoir ce qu'on entend par impressionnisme. Doit-on uniquement l'entendre comme une « manière » de peindre (une technique), ou comme effet de transformation culturelle, idéologique? L'un sans doute ne va pas sans l'autre, mais est-ce bien respecter le caractère de la transformation idéologique que de réduire cette transformation à une technique? Les impressionnistes, Manet, entre autres, ne se sont pas fait faute d'accréditer le brouillage que suppose un tel type de réduction; en préface à son exposition de 1867, Manet écrit : « C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre

son " impression " » (on voit le rôle que vient jouer « l'impression » dans un tel discours!). Il n'est sans doute pas sans intérêt de remarquer qu'une grande part de ces mouvements d'art moderne se sont trouvés à l'origine baptisés, par dérision, du nom qui nous permet aujourd'hui de les distinguer (impressionnisme, cubisme...). Rien de très sérieux, bien entendu, à construire là-dessus, quoiqu'il serait évidemment fâcheux de ne pas prendre en considération le retournement idéologique que cela suppose. Tout ceci, au demeurant, pour marquer l'emploi obligé que je fais de termes comme « impressionnisme », et, au-delà du rôle de détournement théorique qu'ils jouent, ce que j'entends mettre en évidence en les utilisant.

Si nous nous en tenons à l'ordonnance historiciste telle qu'on peut par exemple en trouver les statuts dans les deux tomes de J. Rewald consacrés à l'impressionnisme [2], nous sommes évidemment immédiatement amenés à constater l'irréductible autonomie des pratiques des peintres, de Manet à Monet, de Degas à Renoir, pour ne pas parler de la présence insistante et tout à fait excentrique de Cézanne. Les dates elles-mêmes ne tardent pas à devenir toutes relatives. Si le Salon des refusés de 1863 comprend des œuvres de Manet, Pissarro, Jongkind, Guillaumin, Cézanne, etc., il faut attendre 1873 pour que l'idée, due à Monet et à Bazille autour de 1867, d'une exposition de groupe prenne naissance, et encore ce groupe se présente-t-il alors comme *Société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.* L'exposition s'ouvre le 15 avril 1874, et c'est vraisemblablement à l'article publié par Louis Leroy dans le *Charivari* sous le titre « Exposition des impressionnistes », que le groupe doit son nom (le mot « impression » avait initialement été surtout employé par Th. Gauthier et Redon pour définir le travail de Daubigny). Ainsi l'histoire en question va se constituer tant bien que mal jusqu'en 1886, et se trouver être, à l'origine de la peinture moderne, celle d'une « école » dont le développement sera le plus étendu dans le temps : trente ans (si tant est, une fois encore, qu'il s'agisse d'une

histoire). Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que si Cézanne est excentrique, Manet veut, par rapport à cette histoire, rester marginal, pour ne pas parler de Degas... Dans cette foulée, le post-impressionnisme comme tel ne vient sous cette rubrique que redoubler le mythe historiciste d'une histoire de l'impressionnisme, c'est-à-dire objectivement censurer, au lieu même où elle se marque, la productivité de la discipline picturale.

Le post-impressionnisme, qui comprend le toujours « excentrique » Cézanne, va en un temps record laisser fleurir quantité de groupes, alors que l'impressionnisme eut tant de mal à se constituer comme groupe. Dès 1885, les pointillistes se réunissent autour de Signac, autour de Gauguin l'école de Pont-Aven, autour de Bonnard et de Maurice Denis le groupe des Nabis, etc. Et dès lors la reproduction, la réduction (écoles, mouvements sporadiques, groupuscules) de l'histoire spécifique de la peinture va s'opérer systématiquement. Cubisme, fauvisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, expressionnisme, orphisme, Blaue Reiter, de Stijl, néo-plasticisme, suprématisme, etc., comme autant d'entités, viennent se disputer l'avant-scène et revendiquer une autonomie dont la relativité leur est impensable. Ainsi se trouvera constituée « l'ordonnance » révolutionnariste de la peinture moderne; ces partis pris (ces parties) fragmentaires se donnant chacun comme totalité, comme unité historique rendant impossible, tendant à rendre impossible toute approche globale de la problématique picturale dans sa complexité opératoire. Exemple entre tous convaincant du brouillage historiciste, et de son rôle objectif : paralyser, annihiler toute possible évolution historique.

Cette situation nous fait aujourd'hui une obligation de ne prendre en considération une manifestation picturale, quelle qu'elle soit, qu'en rapport avec la totalité des manifestations de l'histoire de la peinture moderne. C'est-à-dire de confronter toute manifestation picturale avec son non-pensé; cette mise en scène de « rupture » qu'elle se joue à

elle-même sans jamais opérer le retour théorique sur ce qui, dans sa complexité signifiante, l'origine. Cette mise en scène, on l'a vu, se présente à nous comme à la fois vaste et très précisément circonscrite, apparemment unitaire et, dans sa réalité productive, livrée aux contradictions les plus violentes. Pour un très grand nombre, pour le plus grand nombre des peintres modernes (moderne ici s'entend donc des post-impressionnistes à nos jours), ce retour historique, sur le champ pictural envisagé dans sa totalité productive, heurte la « cohérence » de leur pratique. La décision prise ici de s'arrêter plus particulièrement au travail de Matisse est déterminée d'abord par le fait qu'un retour critique sur la complexité du champ pictural, non seulement semble ne pas heurter la pratique du peintre, mais encore et surtout par le fait que cette pratique semble se prêter (et appeler) à un tel type d'investigation.

Matisse, avoué, peintre

Né dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle (en 1869), Matisse occupe historiquement une position tout à fait particulière et qui mérite qu'on s'y arrête. Pratiquement contemporain de Signac (né en 1863), de Toulouse-Lautrec (né en 1864), de Bonnard (né en 1867), appartenant à une génération plus proche de celle de Seurat (né en 1859) que de celle de Picasso (né en 1881) ou Braque (né en 1882), Matisse, dès l'abord, se situe en marge de l'évolution chronologique où l'art moderne se justifie et s'enferme. Peintre du XX^e^ siècle, Matisse non seulement est, si je puis dire, né trop tôt pour son siècle, mais encore il ne commence qu'assez tard à peindre. Lorsqu'il s'inscrit à l'académie Julian (où enseigne Bouguereau) en 1891, donc à l'âge de vingt-deux ans, il ne connaît de la peinture que ce qu'il a pu en pratiquer en peignant les chromos d'une boîte de couleurs offerte par sa mère un an plus tôt. C'est sans doute en pensant à la carrière quelque peu précipitée et juvénile de Picasso (à dix-neuf ans, il travaille à ce qu'on appellera sa « période bleue »)

que certains critiques (A. Barr entre autres) croient devoir déplorer le temps consacré par Matisse à des études académiques. Ce qui est certain, c'est que si l'on peut dater l'influence de Lautrec et de Steinlen sur le Picasso de dix-huit ans, à l'âge de vingt-deux, vingt-trois et vingt-quatre ans, Matisse, très brièvement à l'académie Julian (avec Bouguereau qui lui reproche de ne rien entendre à la perspective), puis dans l'atelier de Gustave Moreau (à l'école des Beaux-Arts), s'initie à la peinture à travers un enseignement plus ou moins académique (notamment en copiant Chardin, Fragonard, Ribera, D. de Heem, Ph. de Champaigne, An. Carracci, Poussin, etc.).

Ces premières années du peintre font l'objet de nombreuses controverses, dont nous devons retenir quelques-unes, après avoir noté le caractère tardif de la carrière de Matisse, la maturité et le sérieux de ses études. Il faut aussi noter que les problèmes que peuvent poser les débats sur la carrière d'un artiste comme Matisse ne trouvent pas forcément leurs solutions dans des témoignages ou dans des documents (Matisse lui-même apportera à certaines questions des réponses tout à fait contradictoires); le peintre, ayant oublié de quoi il retournait, donne logiquement pour véridique ce qui lui paraît le plus vraisemblable. Les grandes monographies consacrées à Matisse de son vivant, quoique dues soit à des proches, soit à des critiques scrupuleux de vérifier leur dire auprès du peintre, n'en sont pas moins bien souvent contradictoires.

Ainsi, en ce qui concerne la décision initiale qui détermina Matisse à devenir peintre. Tous les biographes donnent comme effectivement déterminants et l'opération d'appendicite qui l'immobilisa au lit toute une partie de l'année 1890 et surtout — et je serai sans doute amené à revenir là-dessus — le présent, fait la même année par M^me^ Matisse mère, d'une boîte de couleurs. Là où les informations deviennent vagues ou divergent, c'est en ce qui concerne l'intérêt du jeune homme pour les arts plastiques dans les années qui ont précédé cette opération. Selon Gaston Diehl [3],

Matisse aurait été complètement indifférent aux questions artistiques avant 1890; lors du séjour d'un an (1887-1888) qu'il fait à Paris, où il prépare sa capacité en droit, il n'aurait pas visité une seule fois le Louvre, détail que Raymond Escholier [4] passe sous silence et qui est infirmé par la réédition du livre de A. Barr [5] : « *Then in* 1887 *father sent him to Paris to study law at the the University, in the curriculum which led to the diploma of attorney or* avoué. *Matisse was not much interested in his subject and remembers spending a good deal of time at the Louvre.* » Nous avons là deux affirmations contradictoires et que rien ne vient vérifier.

Le livre d'Alfred Barr est en effet réédité en 1966, et cette affirmation que le critique a, je l'espère, vérifiée auprès du peintre, se trouve pourtant en tous points contredite par le message adressé, lors de l'inauguration du musée de Cateau-Cambrésis, par Matisse lui-même. Matisse écrit : « Ne suis-je pas venu à Paris pendant un an à l'école de Droit sans avoir eu le désir de visiter aucun des grands musées, même pas le Salon annuel de la peinture, pendant le temps où j'occupais mes loisirs à des distractions quelconques? »

Ce qu'il faut savoir, et sur ce point les témoignages concordent, c'est qu'en tout temps Matisse est très soucieux de respecter les principes qu'on lui a inculqués. En 1952, à l'occasion de l'inauguration du musée de Cateau, parlant de sa décision de devenir peintre, Matisse écrira : « C'est avec le sentiment constant de ma décision, malgré la certitude de me trouver dans la vraie voie, où je me sentais dans mon climat et non devant un horizon bouché comme dans ma vie précédente, que j'ai pris peur, comprenant que je ne pouvais reculer. J'ai donc foncé, tête baissée, dans le travail, avec le principe que j'avais entendu toute ma vie énoncer par ces mots " Dépêche-toi! ". Comme mes parents, je me suis dépêché au travail, poussé par je ne sais quoi, par une force que je perçois aujourd'hui comme étant étrangère à ma vie d'homme normal [6]. » Ce respect et ces principes peuvent expliquer bien des choses qui nous préoccupent,

et je serai certainement amené à y faire bien des fois référence. Le père de Matisse tenait un commerce de grains et de droguerie à Bohain-en-Vermandois (ville qui, aujourd'hui encore, ne compte pas plus de 6 900 habitants); c'est dire que le principe (« dépêche-toi ») que rappelle Matisse deux ans avant sa mort est celui de la petite bourgeoisie du début du siècle, rêvant pour ses fils d'une situation stable parmi les auxiliaires de la justice. Ce qui amène à prendre en considération l'activité de Matisse d'un point de vue un peu plus juste, et en tout cas à nous défier de ce qui tendrait à la présenter, de quelque façon que ce soit, dans le halo romantique qui enveloppe les « artistes » de la belle époque. Il est plus que vraisemblable que, faisant ses études d'avoué, Matisse ne songeait pas à devenir peintre — parlerait-il, autrement, d'horizon bouché? —, et l'on peut même se demander s'il y songeait lorsqu'en 1889 il s'inscrivit, pour suivre tôt le matin le cours élémentaire de dessin du professeur Croisé, à l'école Quentin de la Tour. Toujours lors de l'inauguration du musée de Cateau, Matisse rappelle qu'il passa brillamment son examen de capacité en droit, ce qui, entre autres, laisse supposer qu'il prit avec autant de sérieux ses études de droit, que rien ne dut venir distraire, qu'un peu plus tard son métier de peintre. Il est probable qu'il aura fallu tout à la fois l'opération, l'inactivité de la convalescence et le cadeau de sa mère [7], pour entraîner Matisse à se consacrer à cette force qu'à la fin de son existence, il continue de considérer comme « étrangère à sa vie d'homme normal ».

Académie et modernité

Un autre problème, et d'importance, que soulèvent les premières années de la carrière et des études picturales de Matisse, est celui que pose sa découverte de la peinture impressionniste, et plus particulièrement de Cézanne.

Dès 1892, Matisse travaille dans l'atelier de Gustave Moreau et l'on peut dire que cette formation fut pour lui

déterminante. Nombreux sont les propos de Matisse qui rendent hommage à Moreau, et parmi eux tout particulièrement ceux qui nous rapportent les souvenirs que Matisse garde de cet enseignement : « Certains peintres de ma génération ont fréquenté les Maîtres du Louvre où Gustave Moreau les avait conduits, avant d'avoir eu connaissance des impressionnistes. » Matisse [8] reviendra souvent sur cet aspect de l'enseignement de Moreau : « Il est remarquable que Cézanne, comme Gustave Moreau, ait parlé des Maîtres du Louvre... », « En agissant ainsi, il (Moreau) nous sauvait du courant qui prévalait à l'École où l'on n'avait d'yeux que pour le Salon. C'était presque une attitude révolutionnaire de sa part, de nous apprendre le chemin du musée, à une époque où l'art officiel, voué aux pires pastiches, et l'art vivant, attiré par le *pleinairisme*, semblaient s'unir pour nous en détourner [9] », « Lui, du moins, était capable d'enthousiasme et même d'emballements. Tel jour il affirmait son admiration pour Raphaël, tel autre jour pour Véronèse. Il arrivait un matin proclamant qu'il n'y avait pas de plus grand maître que Chardin. Moreau savait distinguer et nous montrer les plus grands peintres, tandis que Bouguereau, lui, nous conviait à admirer Julio Romano ». Il faut se reporter, comme le fait Matisse évoquant ses études, à ces toutes dernières années de l'art salonnard, pour comprendre l'importance de ce que marque, pour un jeune peintre, ce retour à l'étude de la peinture comme compréhension de la multiplicité de ses manifestations historiques; et surtout pour pouvoir imaginer comment des peintres vivant à Paris en 1892 (l'année de la grande rétrospective Seurat au Salon des indépendants, avec dans les diverses galeries des expositions de Manet, Pissarro, Monet, Van Gogh, etc.) pouvaient ignorer tout de l'art moderne : « Certains peintres de ma génération ont fréquenté les Maîtres du Louvre (...) avant d'avoir connaissance des impressionnistes. »

Ainsi la découverte de la peinture impressionniste par Matisse est-elle généralement datée de l'exposition du legs

Caillebotte au musée du Luxembourg, en 1897. Pierre Schneider, dans le *Catalogue de l'exposition du Centenaire*[10], s'en tient à cette date vraisemblable, quoique divers propos de Matisse et certaines toiles de 1896 puissent non moins vraisemblablement laisser supposer que le peintre a, sinon compris du moins vu, avant l'exposition du legs Caillebotte, quelques Cézanne. Ne serait-ce qu'en ce qui concerne l'enseignement de G. Moreau, peintre très mêlé à la vie artistique de son siècle, ce qu'en dit Matisse ne peut pas ne pas laisser supposer que, d'une façon ou d'une autre, quelques noms de peintres contemporains n'aient pas pénétré dans l'atelier. Dans une note, Matisse signale à Raymond Escholier ce propos de G. Moreau : « Je viens de voir, à la devanture d'un kiosque à journaux, un acrobate de Lautrec qui est rudement couillard... » Si Moreau fut amené à citer Lautrec, est-il vraisemblable qu'il n'ait jamais cité d'autres impressionnistes ou post-impressionnistes ? En effet, interrogé par A. Barr, Matisse dénie le propos qu'il a laissé publier par Jacques Guenne en 1925 : « Fréquentiez-vous les expositions impressionnistes? — Non, je ne connus les œuvres de ceux-ci qu'à l'ouverture de la collection Caillebotte[11]. » Revenant donc sur ce questionnaire, Matisse répond à A. Barr et dit avoir vu les impressionnistes chez Durand-Ruel et Vollard avant 1897. D'autre part, selon le témoignage d'Alexandre Romm, Matisse aurait été impressionné par deux toiles de Cézanne apportées dans l'atelier de Moreau par (suppose Barr) Linaret[12].

Faut-il s'arrêter à la première affirmation de Matisse ou à la seconde? La réponse apportée à la question d'A. Barr permettrait évidemment de supposer que Matisse a vu l'exposition Cézanne chez Vollard, en 1895. Mais au fond, derrière ces affirmations et ces dénégations, la question objective reste de savoir ce que le peintre fait de ce qu'il voit; si ce qu'il voit peut déterminer ce qu'il fait, ce qu'il fait détermine aussi dans une certaine mesure ce qu'il est capable de voir. Pour ce qui nous concerne, nous ne devons pas oublier que, sortant de Bohain-en-Vermandois, voire

du cours primaire de l'école de dessin de Saint-Quentin, Matisse n'est pas préparé à comprendre la peinture moderne. Nous ne devons pas oublier que Matisse, comme tant d'autres, n'est pas né peintre d'avant-garde. Nous devons d'abord, d'une part prendre en considération son assimilation des données classiques de la peinture, et ensuite nous arrêter à la découverte par le peintre des problèmes contemporains à *son* histoire. Si vive qu'ait été la progression de son travail, le « dépêche-toi » familial et l'intelligence du peintre n'ont pas pu faire que l'évolution de l'artiste et la transformation de sa peinture s'opèrent du jour au lendemain. Matisse a très bien pu voir avant 1897 de la peinture moderne sans que pour autant cela produise sur son travail l'effet de transformation qualitative que cela produira quelques années plus tard.

Raymond Escholier note qu'avec *la Raie* (1894) et *Pyramide de pêches* « déjà Matisse recherche les plans [13] ». Une toile comme *la Carafe bleue*, encore appelée *Nature morte au citron* [14], marque un traitement de l'espace qui est loin de répondre à l'ordre historique et formel qu'elle utilise (verre, bouteille, citron à demi épluché, etc. = peinture hollandaise). Le plan de la table redressé, selon un procédé cher à Cézanne, semble vouloir rejeter hors du tableau les objets qui y reposent; ce plan, par ailleurs, occupant les deux tiers de la toile n'a de table que ce que les objets qu'il contient en suggèrent, ce plan est simplement donné comme une surface blanche dont un des côtés part de l'angle droit, en bas du tableau, vers l'intérieur. Le reste de la toile, sombre (marron-rougeâtre) est traité dans une pâte très travaillée, avec de grosses surfaces (taches) marron-jaune. Ce qui devrait se donner comme fond n'est ainsi pas travaillé comme un fond « réaliste » mais comme un espace indéterminé (sans fond). Matisse pratique avec ce tableau, signé et daté, une division de la toile en plans, en se servant des droites et des angles (bord de table, angle de mur, lignes décoratives dans le mur) comme prétexte, prétexte que Cézanne a, alors, déjà systématisé. On retrouve ce même

procédé, beaucoup plus développé, en 1896, dans *Intérieur au chapeau haut de forme* [15] et dans *Nature morte au couteau noir*, qui sont loin, certes, du Cézanne *Nature morte avec figure de plâtre* [16], mais qui marquent les étapes de la préoccupation de Matisse quant au possible jeu déréalisant, irrationnel, des plans.

1896, de toute façon, et entre autres avec la série des *Marines* [17], doit être considéré comme une date décisive de l'évolution de Matisse hors du cadre académique. Cette date est doublement à souligner dans la mesure où, sans être celle d'un conflit, elle est (sans conflit apparent) à la fois l'année où Matisse fait son entrée officielle dans la structure académique (le Salon) et celle où son travail tend à rompre avec toutes les caractéristiques de l'enseignement académique qu'il a reçu. Peu de temps après que Matisse père eut fait le voyage de Bohain à Paris, pour demander à Gustave Moreau si son fils avait réellement du talent, et fut reparti rassuré, Matisse expose (au printemps 1896) quatre toiles au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts; il en vendra deux, et se trouvera nommé par Puvis de Chavanne membre associé de ladite Société. Matisse se trouve ainsi engagé à faire une carrière de peintre orthodoxe, sous les auspices de Carolus Duran et de Jacques-Émile Blanche. C'est pourtant cette même année qu'accompagnant le peintre Émile Wery, qui a quelques connaissances de la technique impressionniste, il rencontre le collectionneur John P. Russell, admirateur des impressionnistes et très lié à Monet [18]. Si tant est que cette anecdote soit exacte, on peut dire, cette fois encore, que c'est d'une façon tout à fait marginale que le peintre approche la modernité. Matisse n'en reviendra pas moins de ce voyage avec une série de toiles dont il faut bien constater qu'elles témoignent d'un certain désarroi. La série *Rochers*, *Marines* et *Grottes* à Belle-Isle, de 1896, laisse deviner la complexité et la multiplicité des problèmes qu'affronte alors Matisse. Problèmes de composition, l'utilisation formelle qu'il fait des droites et des angles dans ses intérieurs et dans ses natures mortes,

le paysage marin tout en lignes courbes ne peut en aucun cas lui en fournir le prétexte. Cherchant à schématiser sa composition, il aboutit presque toujours à des effets circulaires (il ne peint pas la mer, il peint des criques), ce qui explique que dans ces tableaux les problèmes des bords et des angles (des coins) soient apparents et irrésolus, comme jamais plus ils ne le seront. Enfin, la fameuse question de perspective, à propos de laquelle Bouguereau disait à Matisse : « Vous avez grand besoin d'apprendre la perspective », cet aplatissement (ces plans), qui intéressent Matisse, se trouvent dans cette série marqués avec une insistance qui, dans sa maladresse, amène littéralement au premier plan un problème qui n'était jusque-là, au fond, que suggéré. Dans ces peintures, la ligne d'horizon n'est pas au loin mais en haut de la toile, comme le dessus de la table de *la Carafe bleue* de 1895 est redressé, c'est tout le paysage marin qui paraît ici, tiré vers le haut, venir se redresser, s'écraser sur le plan de la toile, de telle sorte qu'on peut s'attendre à tout moment à ce que le gris de la mer déborde la mince bande de terre qui le sépare du bord du tableau et vienne s'épandre sur le plancher. Matisse décrit cette série d'une façon très négative : « Une mer grise et sourde, quelques fantômes de rochers noyés dans la pluie, un premier plan informe de lichens colorés [19] »; pourtant, il ne la détruira pas. C'est que cette série prépare sa sortie des Beaux-Arts et, entre autres, la fameuse *Desserte* de 1897 [20] qui fera scandale au Salon [21].

Commencée au début de l'hiver, c'est-à-dire avant l'exposition du legs Caillebotte (l'exposition du Luxembourg est quasi contemporaine de l'ouverture du Salon), la toile marque non seulement une nette transformation de la palette de Matisse, mais surtout l'entrée du peintre dans une problématique moderne. Les membres du Salon, au demeurant, ne s'y trompent pas, et quoique la composition respecte les canons académiques (défendant le tableau, G. Moreau pourra dire à Georges Desvallières que les bouchons de carafes sont peints avec une telle conviction

qu'on pourrait y accrocher son chapeau), le jury n'en fera pas moins des difficultés pour l'accepter. On peut être assuré, avec cette toile, que Matisse a vu la peinture impressionniste même si, non moins qu'avec ses œuvres précédentes, la question se pose de savoir non pas ce qu'il a vu comme peinture moderne, mais ce qu'il en a vu. Le déplacement formel, qui pouvait passer pour une maladresse dans les *Marines* de 1896, est ici remplacé par la position du point de vue, et c'est une transformation, plus superficielle, de la touche et de la palette qui indique la connaissance que Matisse a alors de la peinture moderne, plus proche des impressionnistes que de Cézanne. Rétrospectivement, Matisse définira lui-même, beaucoup mieux qu'on ne saurait le faire, les limites et promesses de cette toile, en répondant à Margaret Scolari (Paris, juin 1931) : « Le public découvrit que j'avais des microbes au fond de mes carafes [22]. »

C'est avec raison que Georges Duthuit le souligne, Matisse n'a pas un « tempérament » révolutionnaire. Il est devenu peintre avec la même conviction et le même sérieux que ses parents sont devenus droguistes : « Comme mes parents je me suis dépêché au travail... » et dans cette perspective, il est probable que l'opposition du jury et du public contre sa toile ne fut pas, pour son travail, sans conséquence, étant entendu que la sottise réactionnaire a toujours inévitablement pour conséquence de radicaliser et de précipiter ce qu'elle pourrait ralentir. Si Matisse n'est pas un révolutionnaire, le « sérieux » de son travail n'en implique pas moins qu'il n'en laisse en aucun cas réduire la force productive. Si l'on veut bien accepter cette image, je dirai que la sottise des salonnards a précipité la montée des « microbes » du fond de la carafe jusqu'au bouchon, jusqu'au pinceau. Les obligations, la tâche, le métier du peintre évidemment sont désormais tout autres; il est mis en demeure de voir, de comprendre ce qu'il a vu, et l'exposition du legs Caillebotte au musée du Luxembourg arrive à point nommé [23].

Des contradictions productives de la modernité

Ce moment de la carrière de Matisse est particulièrement important pour comprendre ce qui ne cessera de distinguer ce peintre de ses contemporains. Si sa nomination de Membre associé du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts introduit Matisse dans la carrière académique, « l'événement » de *la Desserte*, qui se produit six ans à peine après la date de son inscription à l'académie Julian, le force à se détacher de l'académie mais sans pour autant abandonner ses études. La « précipitation » qui se produit alors est celle du travail d'un étudiant découvrant toute l'importance d'un nouveau champ d'investigation. Cette précipitation ne sera pas une précipitation moderniste, reproduisant les « tics » de l'avant-garde, mais une assimilation quasi systématique de ce que l'impressionnisme a mis au jour. On peut dire que Matisse s'est alors attaché à l'école de la modernité, comme il s'était attaché à celle de l'académie, avec la même rigueur. Il est plus que probable que, dès ce moment, Matisse suit toutes les expositions qui ont lieu à Paris, chez Durand-Ruel et chez Vollard. C'est à la fin de cette même année qu'il visite l'atelier de Rodin et, accompagné de Manguin, rencontre Pissarro. A partir de ce moment, les témoignages, d'intérêt que Matisse porte aux peintres modernes sont nombreux. C'est sur le conseil de Pissarro qu'il va passer son voyage de noces à Londres, pour y voir les toiles de Turner. Pissarro, d'autre part, encouragera Matisse à étudier Cézanne; A. Barr cite le propos suivant de Pissarro, rapporté par Matisse : « *Pissarro :* Cézanne n'est pas un impressionniste parce que toute sa vie il a peint le même tableau. » (Matisse explique alors que Pissarro se réfère aux *Baigneuses* et il ajoute : un Cézanne est un moment de l'artiste, un Sisley est un moment de la nature [24].)

Sans aucun doute cette précision que Matisse apporte

sur ce qui distingue Cézanne d'un impressionniste est alors et restera déterminante de l'attitude de l'artiste vis-à-vis de son travail de peintre. Sans être autrement précisée, cette distinction reviendra très souvent dans les propos de Matisse, témoignage de l'importance qu'il ne cessera d'attacher à l'œuvre de Cézanne. Les notions que cette phrase met en évidence sont certes ambiguës (« moment de l'artiste » et « moment de la nature » sont pourtant bien représentatifs de ce que Matisse cherche, à travers tous ses textes et propos, à faire entendre) : « un Sisley est un moment de la nature » renvoie ici clairement à la peinture impressionniste et à ses théories, et l'on sait ce que Matisse pense des peintres du « pleinairisme ». La phrase n'est lisible, de toute façon, que dans l'opposition que Matisse fait, par ailleurs, entre les peintres du « pleinairisme » et l'art des musées, dont il est reconnaissant à Gustave Moreau de lui avoir enseigné le chemin. D'autre part, Cézanne (qui peint « un moment de l'artiste ») ne disait-il pas avoir l'ambition de « faire quelque chose qui soit *comme* l'art des musées ». La distinction qu'apporte ici Matisse est déjà lourdement chargée de la perspective cézannienne. Jusqu'à la fin de sa vie, Matisse insistera sur ce fait qu'un tableau est un moment de l'artiste, soulignant par là qu'il n'est pas une *copie* de la nature (toute l'ambiguïté de la proposition tenant à l'emploi d'une définition naturaliste de la nature), et opposant ce que l'artiste apprend en peignant un tableau (la connaissance que la pratique picturale apporte) au tableau fenêtre-miroir « ouvert » sur le monde, à l'œuvre spéculaire.

Si l'on peut poser 1906-1907 comme marquant le grand moment permutationnel de la pratique du peintre, c'est entre l'exposition de *la Desserte* au Salon de 1897 et l'exposition du legs Caillebotte, l'étude systématique aussi bien de la peinture impressionniste que de divers autres peintres qui permet à Matisse cette transformation décisive. Apollinaire rapporte en 1907, dans *la Phalange*, les propos que tient alors Matisse : « Je n'ai jamais évité l'influence des autres... J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un

manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir... Si le combat lui est fatal, c'est que tel devait être son sort[25]. » Matisse a alors, bien entendu, découvert les impressionnistes et la peinture moderne, mais il a aussi, si je puis dire, découvert la façon dont il s'est rapproché de cette peinture, dont il a été amené à la comprendre. En bref, c'est le moment où non seulement il comprend cette peinture, mais où il comprend comment et pourquoi il la comprend. Comme le précise Raymond Escholier : « C'est l'époque où Matisse a coutume de déclarer de sa voix toujours un peu solennelle : *Cézanne est notre maître à tous*[26]. »

Cette permutation transformative et l'intelligence qu'en a le peintre sont à définir. On a vu au départ comment Matisse se trouve quasi accidentellement devenir peintre et évoluer à l'intérieur de cette discipline, dans la mesure égale de divers accidents, d'ordre d'abord biographique — ainsi pour son approche et sa reconnaissance de l'impressionnisme. Cette pratique empiriste étant dans l'ensemble celle de tout artiste, il est toutefois incontestable que, déterminé chez Matisse aussi par des éléments biographiques et psychologiques (sur lesquels il faudra tenter de revenir), l'un de ces « accidents » va en quelque sorte précipiter un retour décisif (et de l'ordre de la connaissance) sur sa pratique inconsciente (sans doute « l'incident » du Salon de 1897). Si, sur le conseil de Pissarro, il consacre son voyage de noces à la peinture de Turner, c'est parce que : « Il me semblait que Turner devait être le passage entre la tradition et l'impressionnisme. J'ai trouvé, en effet, une grande parenté de construction par la couleur dans les aquarelles de Turner et les tableaux de Claude Monet[27]. » Matisse met là nettement l'accent sur le caractère dès lors rationnel de son travail. Il faut dans cette déclaration souligner cette notion de « passage entre la tradition et l'impressionnisme » qui renvoie, la même année, à l'indication de Pissarro : « Cézanne n'est pas un impressionniste », pour aboutir un

peu plus tard à l'affirmation de Matisse : « Cézanne est notre maître à tous. » Nous avons là la plaque tournante de l'intelligence que Matisse a de son évolution.

Dans le champ d'investigation qui va lui permettre de penser ce « passage », Matisse s'arrêtera donc tour à tour, voire dans le même temps, à Turner, Monet, Manet, Van Gogh, Rodin, Gauguin, Cézanne. Matisse travaille alors sur cette radicalisation de la « construction par la couleur » qu'il trouve chez Turner, Monet et Gauguin, et qu'il pratique plus ou moins heureusement au cours de cette année 1898. Une toile comme *Coucher de soleil en Corse*, 1898 [28], est significative de la façon dont le peintre, dans sa pratique même, se met à l'école de cette problématique du passage. Tout y est déterminé par le projet de construction par la couleur, et aussi bien le sujet choisi, un coucher de soleil, c'est-à-dire des effets constructifs (constitutifs) de lumière, c'est-à-dire de couleur. L'importance de cette toile, quelles qu'en soient les maladresses, est grande dans la mesure où elle permet de comprendre comment et pourquoi Matisse peut momentanément faire abstraction de ce que la tradition lui a enseigné à des fins expérimentales et progressives. La limite de cette toile est, à mon avis, étroitement dépendante d'un malentendu (d'un défaut de connaissance) dans la pratique de Matisse, en cette année 1898. Faute d'avoir encore repéré les divers moments du *passage* entre tradition et modernité (manque à connaître Cézanne), il y est en effet a mené à un radicalisme brossé et « pleinairiste » qui l'oblige à passer mécaniquement d'une technique (traditionnelle) à une autre (impressionniste). C'est, dans les années suivantes, la maîtrise du tout de la pratique picturale, ordonnée par le passage de la modernité, qui permettra à Matisse au moment même où il fait abstraction de la tradition, de dialectiser, comme forces antagonistes, ce qu'avec cette toile de 1898 il se contente de chercher à comprendre. Toute la spécificité savante de la pratique de Matisse est là.

Et s'il faut se garder très soigneusement de parler d'œuvre prémonitoire, dans ce moment de la production du peintre,

on peut très bien voir comment le système qui est en train de se chercher et de se mettre en place recourt, par défaut, au matériel biographique (d'une façon ou d'une autre, l'absence de théorie clairement développée, ou si l'on préfère, l'empirisme obligé des propos critiques du peintre, impliqueront toujours ce retour biographique, mais plus généralement et d'une façon tout à fait secondaire). En 1898, et jusqu'aux premières années du XX^e siècle, la peinture de Matisse a besoin de se trouver additionnée à la biographie du peintre pour ouvrir l'ordre et la voie de cette complexe intelligence pratique. Ainsi, il faut noter qu'au moment même où il paraît, dans sa peinture, reconnaître le passage de la tradition à l'impressionnisme, à travers Turner, il achète une toile de Cézanne découverte lors d'une de ses visites chez le marchand Vollard. Gaston Diehl, évoquant les confidences de Matisse, nous dit que c'est alors que Matisse peint sur les bords de la Garonne qu'il repense à cette toile de Cézanne : « Le spectacle même des soldats en train de s'ébattre dans le fleuve lui remet plus particulièrement à l'esprit l'image d'un autre Cézanne, un petit tableau de *Baigneuses* où tout était si bien hiérarchisé, où les arbres, les mains comptaient autant que le ciel. Il l'avait découvert chez Vollard au cours de ses récentes discussions, retourné contre le mur, demeuré là sans doute après la deuxième grande exposition de cet artiste dont il remarquait pour la première fois " la puissance, le chant de l'arabesque en liaison avec la couleur, la fixité de la forme " [29]. » Ce Cézanne, Matisse le conservera jusqu'en 1936, date à laquelle il en fait don au musée de la Ville de Paris. Il écrit alors à Raymond Escholier : « Depuis trente-sept ans que je la possède, je connais assez bien cette toile, je l'espère; elle m'a soutenu moralement dans les moments critiques de mon aventure d'artiste, j'y ai puisé ma foi et ma persévérance [30]. » Georges Duthuit note que « l'œuvre cézannienne, avant d'intervenir comme élément de rupture, aura valeur de contradiction stimulante et plus encore [31] », ce qui est une bonne façon de définir le moment précis où Matisse

« repense » à la toile qu'il a vue chez Vollard. L'intervention cézannienne (en 1898-1899) est alors choisie comme contradiction stimulante au sein de l'impressionnisme, et ce n'est que dans les années suivantes qu'elle va établir d'une part la hiérarchie du « passage » de la tradition à l'impressionnisme, d'autre part la négation productive (la rupture) cherchée fiévreusement aussi bien chez les impressionnistes que chez les pré-impressionnistes ou chez les post-impressionnistes.

L'antagonisme cézannien que Matisse vient de découvrir dans le tissu impressionniste transforme presque immédiatement sa pratique, dans la mesure notamment où celle-ci quitte le champ limité du « passage » d'une tradition à une autre, et retrouve sous une forme productive, critique, une dimension historique. Comme Cézanne entendait rester lié avec l'histoire de la peinture, faire quelque chose qui soit « comme l'art des musées » et, s'inspirant de Poussin, entendait faire « du Poussin vivant », Matisse retrouve avec Cézanne ce qui lui permet de dialectiser les effets productifs de la modernité et l'histoire qui l'a produite. Cézanne, comme le note bien Georges Duthuit, permettra tout d'abord à Matisse de prendre ses distances vis-à-vis de l'impressionnisme, d'arracher à la justification « pleinairiste » la construction par les couleurs, et enfin d'utiliser cette construction, non pas comme reproduction d'un phénomène naturaliste, mais comme « moment » de la connaissance. C'est sur ce chemin que Cézanne l'entraîne.

Assombrissant pour un moment sa palette, Matisse, dans les années 1900, utilise à nouveau des couleurs plus sombres et plus mélangées (utilisation voisine du bleu sombre, du vert et du violet — du brun, du bordeaux, du rouge et de l'orange), ceci notamment dans *Homme nu* ou *Bevilacqua* (coll. Pierre Matisse), *Nu aux souliers roses* (coll. G. Daelemans), *Nature morte à la chocolatière* (coll. Alex Maguy), *Intérieur à l'harmonium* (musée de Cimiez). Dans les deux premières de ces toiles l'influence de Cézanne marqué par Courbet, comme disait Matisse [32], est nette;

comme dans *Intérieur à l'harmonium* est nette l'adoption d'un point de vue déterminant une composition dont on pourrait retrouver l'ordonnance formelle chez Manet.

Mais on n'en finirait pas de recenser le travail de synthèse auquel se livre Matisse au cours de ces années; travail auquel vient s'ajouter la lecture de l'essai de Signac qui paraît en 1898 dans *la Revue blanche :* « D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme ». L'aventure pointilliste occupe d'ailleurs dans ce travail une place tout à fait significative, et qu'il convient de situer. Seul Signac, trop heureux de trouver en Matisse un disciple d'une telle maîtrise, pouvait s'y tromper. Le système du peintre est déjà mis en place, et Matisse aborde le pointillisme ou le néo-impressionnisme comme il a abordé l'impressionnisme, à cela près qu'il dispose maintenant d'une expérience et d'un travail qui lui permettent d'obtenir plus rapidement, des nouvelles techniques qu'il aborde, plus d'information en s'y attardant moins. Ce passage pointilliste, en dehors du fait qu'il confirme la volonté qu'a Matisse de faire sienne chacune des pratiques de la « modernité », revêt un tout autre caractère en raison des implications théoriques et des prétentions scientifiques du pointillisme. Ce qui est d'abord remarquable, c'est que Matisse qui est revenu à plusieurs reprises sur la phrase de Cézanne : « Défiez-vous des maîtres influents », n'a quant à lui jamais hésité à les affronter, et ce sans le moindre dommage. Sa traversée du pointillisme, toutefois, doit retenir l'attention dans la mesure où, confrontant Matisse avec une théorie qui n'en est pas une (théorie de type positiviste — scientiste) sur laquelle il n'a pratiquement pas les moyens (philosophiques) d'opérer un retour, elle le conduira à tenir des propos et à justifier son travail d'un point de vue tout à fait subjectif : émotion de l'artiste, expressivité, etc. On peut dire que c'est là ce qui restera le plus sûrement de l'approche du néo-impressionnisme par Matisse. La résistance du peintre à la discipline pointilliste est soigneusement définie lors d'un entretien qu'il a en mai 1943 avec G. Diehl : « Moi, cela n'allait pas du tout. Une fois

placée ma dominante, je ne pouvais m'empêcher de mettre sa réaction aussi violente. J'étais en train de faire un petit paysage par taches et je ne parvenais pas à réaliser mon accord lumineux selon les règles prescrites, j'étais sans cesse obligé de reprendre le tout... Cross qui assistait à mes vains efforts, voyant que dans mes toiles je finissais par avoir des contrastes aussi puissants que les dominantes, me dit que je ne pourrais rester longtemps dans le néo-impressionnisme. Effectivement, quelques mois après, travaillant devant un paysage exaltant, je ne songeais plus qu'à faire chanter mes couleurs, sans tenir compte de toutes les règles et interdictions. Je composais dès lors avec mon dessin de façon à entrer directement dans l'arabesque avec la couleur [33]. »

Ces propos ne sont pas sans évoquer leur source cézannienne. Comme des baigneuses de *Luxe, calme, volupté* (1904-1905) à celles de *la Joie de vivre* (1905-1906), c'est la référence cézanienne qui revient et s'affirme. Ce qui arrête Matisse face à la pseudo-théorie néo-impressionniste, c'est la réduction scientiste qu'elle lui impose. Ce qui marque l'influence de Cézanne sur Matisse, l'importance que Matisse accorde à Cézanne c'est, chez l'un comme chez l'autre, le refus de toute réduction de type « moderniste » : « Un jeune peintre qui doit bien croire qu'il n'a pas tout à inventer, doit surtout *ordonner son cerveau par la conciliation des différents points de vue* des belles œuvres qui l'impressionnent *et, parallèlement, par des interrogatoires à la nature*. Après avoir pris *connaissance* de ses moyens d'expression, le peintre doit se demander : " Qu'est-ce que je veux ? " et procéder, dans sa *recherche, du simple au composé*, pour essayer de le découvrir [34]. » On rapporte souvent le mot de Gustave Moreau sur Matisse : « Vous allez simplifier la peinture. » Eh bien non, donner son accord à ce mot c'est se satisfaire des effets les plus superficiels de l'œuvre de Matisse. Matisse n'a pas simplifié la peinture, loin de là; il l'a portée à son point extrême d'élaboration et de complexité. C'est la simplification du « pleinairisme » qui fait

comprendre à Matisse l'importance de l'art des musées; l'avant-garde pour lui, comme pour Cézanne, ne se pense ni contre, ni hors de l'histoire. Ce sont les limites de la simplification scientiste qui lui font abandonner le néo-impressionnisme, comme ce sont les limites étroitement rationalistes du cubisme qu'implicitement critiqueront ses toiles des années quinze.

Le parcours didactique suivi par Matisse à travers les diverses manifestations impressionnistes démontrerait, s'il en était besoin, l'irréductibilité de ces manifestations à une école, et la diversité complexe des problèmes que soulève la pratique picturale en cette fin du XIX^e siècle. La rare tentative, sinon l'unique, pour considérer et comprendre cette diversité dans son ensemble, comme tout complexe à penser dans chacune de ses parties, ne pouvait s'élaborer sans former système. Ce système, nous venons de le voir se chercher et se mettre en place à travers les dix premières années de la carrière et de la vie du peintre; il convient maintenant d'établir, à partir de cette base, sa scène théorique, ses limites et son efficacité.

2. Peinture et « théorie »

Avec et contre les théories

Les écrits, lettres, plus ou moins publiés (cités) et les propos rapportés de Matisse sont nombreux, mais dans leur qualité souvent inégaux. Comme on vient de le voir, son expérience néo-impressionniste l'a mis en garde contre les réductions scientistes, contre ce qu'il appelle la théorie : « Je vois la nécessité de m'éloigner de toutes contraintes, de toutes idées théoriques [35]... » Ce qu'il a appris en pratiquant son métier de peintre, les théories qui se proposent à lui n'en répondent pas, et c'est par fidélité à sa pratique qu'il

les écarte. Reste qu'un tel contexte (théorie empirique — pratique subjective) n'est pas propre à réduire les contradictions qui le constituent. Ce sont ces contradictions et ces malentendus que nous allons maintenant voir à l'œuvre. Comme il s'est mis à l'école des divers mouvements qui ont fondé la peinture moderne, Matisse va non seulement assumer les contradictions et les malentendus qui constituent cette peinture dans la modernité, mais il va encore leur consacrer toute son énergie, sa force de travail; eux seuls, désormais, répondront de son évolution ou de ses régressions.

Face à un rationalisme théorique qui ne répond pas de sa pratique, Matisse va revendiquer, à l'aide des moyens qu'il a à sa disposition, l'irrationalité, c'est-à-dire son « tempérament d'artiste ». C'est avec cette notion que sera le plus souvent confondu le caractère productif de la pratique du peintre. Cela n'est évidemment pas sans poser des problèmes, et j'y reviendrai.

Ainsi ce n'est ni par voie de conséquence directe, ni par hasard, si Matisse devient « Fauve » au sortir du néo-impressionnisme (*Luxe, calme, volupté* date de 1904, la *Femme au chapeau* date de 1905). Le programme qui est le sien et que sa pratique d'étudiant et de jeune peintre a systématiquement rempli implique cette irréductibilité de la peinture à l'un quelconque de ses aspects ; fût-ce simplement à la rationalité qui, de toutes parts, investit les arts en cette fin du XIX^e^ siècle et en ce début du XX^e^. Pour se défendre des diverses poussées positivistes, Matisse n'a d'autres armes que la « qualité » de sa peinture, et les vieilles notions traditionnelles et quasi religieuses des impondérables artistiques. On voit bien comment, d'une certaine façon, ce recours obligé à une idéologie réactionnaire pouvait satisfaire le « sujet » Matisse, fils du petit-bourgeois grainetier appliqué à sa tâche et pressé à la réussite sociale par le conseil paternel : « Dépêche-toi! »

Reste que cela se passe dans les premières années du XX^e^ siècle, et non plus dans les belles années des maîtres d'œuvre de l'art religieux; et que, dans le cadre de la révo-

lution industrielle et de ses transformations, les retombées idéologiques, rationalistes et positivistes ont été et sont encore représentatives de forces progressives. Nous avons un bel exemple de cela avec le cubisme, dont le développement connaîtra un tout autre retentissement que le travail de Matisse. Il ne faut pas oublier que ces deux systèmes picturaux sont, non seulement contemporains, mais en bien des points liés; Braque passe de 1907 *(Paysages à La Ciotat)* à 1908 *(Grand Nu)* du fauvisme au cubisme, et encore son *Nu* de 1908 n'est-il pas sans évoquer le *Nu debout* (coll. Carlos Martin) que Matisse peint en 1907. L'importance que les cubistes ont pu tout d'abord prendre par rapport à Matisse n'est explicable que dans la mesure où le cubisme illustrait mieux le caractère « rationnel » de l'idéologie (alors dominante) du progrès, quand Matisse se trouvait mis en situation de revendiquer un statut qui pouvait sembler anachronique. La façon dont l'avant-garde, et surtout l'avant-garde littéraire, s'est saisie du cubisme s'analyse dans la pratique empirique qui est la sienne, pratique le plus souvent aveuglée par l'avant-dernière idéologie qu'elle radicalise dans des effets révolutionnaristes. Nous sommes ici au centre des problèmes qui constituent la pratique de Matisse et son système. Toutes les polémiques qui se développent autour de Matisse (entre autres avec Gertrude Stein) sont inscrites dans cette perspective; et la reconnaissance hâtive du peintre contre l'avant-garde relève des mêmes malentendus, dans ce même champ.

Lorsqu'il est question des revendications de caractère plus ou moins métaphysique, qu'on trouve çà et là dans les textes et dans les déclarations de Matisse, il faut donc les situer dans une lutte en cours entre, si je puis dire, deux effets empiriques de science ne disposant pas du matériel conceptuel nécessaire pour réduire les contradictions qui les aveuglent. D'une part (cubisme), volonté rationnelle venant réduire le champ d'investigation de la pratique picturale; d'autre part (Matisse), pratique dont la complexité, faute de disposer des armes théoriques qui lui permettraient

d'en penser la production rationnelle (dans une rationalité autre), fait inévitablement appel à la métaphysique. Ces deux partis pris étant absolument contemporains et non sans rapport l'un avec l'autre, quoique la complexité qui détermine le travail de Matisse ait, dans ce moment, plus à gagner en affrontant la rivalité rationnelle du cubisme, que ce dernier qui se trouve dans sa pratique dans l'impossibilité d'intégrer d'autres discours que le sien. Cette rivalité, si tant est qu'on puisse définir aussi brutalement les rapports existant entre Matisse et les cubistes, cette « rivalité » sera en fait très productive pour Matisse. Matisse, en effet, s'il a souvent et par défaut recours à des notions vagues et qui relèvent d'un point de vue quasi religieux, n'abandonne jamais ce qui constitue spécifiquement et historiquement le tout complexe de sa pratique de peintre, et quand bien même il n'en a qu'à demi conscience, ce tout implique inévitablement un retour sur le système qui permet de l'appréhender comme tel. Ainsi, quelles que soient les ambiguïtés des formulations de Matisse, ses textes n'en restent pas moins, de tous les textes de peintres, de ceux qui permettent le mieux de comprendre l'étendue des problèmes qui se posent alors.

Aussi bien en ce qui concerne Cézanne qu'en ce qui concerne les rapports que la peinture entretient avec des modèles extérieurs à l'art occidental (masque nègre, etc.), le mode d'approche qui est celui de Matisse et celui des cubistes sont très nettement distincts. Le cubisme emprunte à Cézanne et aux masques nègres quelques tics formels sans s'inquiéter de savoir d'où viennent ces formes, ce qu'elles véhiculent, et quelle est la conséquence de leur apparition à un moment donné dans l'histoire de la peinture. On a vu l'importance que Matisse attache à Cézanne, d'un point de vue formel bien entendu, mais aussi du point de vue spécifique de l'activité transformatrice de ces formes dans l'histoire. Matisse écrit : « Cézanne disait : " Défiez-vous des maîtres influents ", Cézanne pouvait ne pas craindre d'être influencé par Poussin car il était certain de ne pas

prendre l'extérieur de Poussin, tandis que lorsqu'il était touché par Courbet, comme les peintres de son époque, son métier sentait trop fortement Courbet. Ainsi après cette période-là, tout ce groupe de peintres est parti à l'opposé : Courbet faisait de la peinture noire et les impressionnistes tout d'abord ses imitateurs, se sont servis des couleurs de l'arc-en-ciel [36]. » On retrouve là, soigneusement précisé, le programme de Matisse, définissant son mode d'appréhension de l'histoire de la peinture : ne pas prendre « l'extérieur » de Poussin, de Courbet, de Cézanne aussi bien. La boutade de Cézanne, « faire quelque chose qui soit *comme* l'art des musées », Matisse ne cesse de la faire sienne; c'est qu'elle répond de la transformation du passé à la fois dans la *négation* de certaines de ses caractéristiques et dans la production d'une *qualité* autre et nouvelle : « Le peintre ne pourra perdre, s'il est sensible, l'apport de la génération qui l'a précédé car il est en lui, cet apport, malgré lui. Il est pourtant nécessaire qu'il s'en dégage pour donner lui-même et à son tour une chose nouvelle [37]. »

Quant aux emprunts à des modèles extérieurs à l'art occidental, ils ne revêtent jamais chez Matisse le caractère directement plaqué, collé, qu'ils ont chez Picasso, par exemple : « Frappée des ressemblances très nettes qui existent entre *les Demoiselles d'Avignon* et les sculptures ibériques, notamment du point de vue de la construction générale des têtes, de la forme des oreilles, du dessin des yeux, la critique [38]... » Matisse justifie ces emprunts de la façon suivante : « Le jeune peintre qui ne peut pas se dégager de l'influence de la génération qui le précède va vers l'enlisement. Pour se préserver de l'envoûtement de l'œuvre de ses aînés immédiats, qu'il estime, il peut chercher de nouvelles sources d'inspiration dans les productions des civilisations diverses [39]... » Proposition plus complexe, on le voit, et qui justifie l'emprunt d'un apport dans l'ordre d'une pratique transformatrice. Proposition qui pourtant ne répond pas pratiquement de ce qu'elle suggère comme nécessité théorique. Dans ce texte (texte sur la couleur),

Matisse parle « d'affinités » entre le peintre et les diverses civilisations où il va pratiquer ses prélèvements, « d'inspiration », de « sincérité » vis-à-vis de son « sentiment profond », etc., autrement dit, il cherche un vocabulaire qui lui permettrait de déborder l'explication mécaniste de l'évolution d'un artiste, comme seulement conditionnée par des transformations formelles. Les notions qu'il utilise au départ sont psychologiques : « Le jeune peintre qui ne peut se dégager... se préserver de l'envoûtement... »; elles supposent que soit posée une détermination picturale tout à fait irrationnelle. On a vu les conditions dans lesquelles Matisse lui-même fut amené à choisir son métier de peintre contre celui d'homme de loi (appendicite, don d'une boîte de couleurs par sa mère, etc.). Quelque chose évidemment s'est passé là (ou a repassé là) dont Matisse ne démordra jamais, sans pour autant jamais s'en tenir là. Toute la démarche de Matisse paraît tournée vers cette origine, vers cette question qui le fascine et par laquelle pourtant il ne se laisse pas aveugler. Et comme il a travaillé à apprendre, à connaître le métier de chacun des peintres qui l'ont précédé, il ne cesse à la fois de poser l'irréductibilité de cette « origine » et la nécessité d'en prendre connaissance; ou plus exactement la nécessité de prendre connaissance de la méthode de cette irréductibilité, de la méthode que cette irréductibilité commande.

Le projet de Matisse, on s'en doute, n'est pas didactique, les propos qu'il tient doivent donc être entendus comme des traductions, plus ou moins précises, plus ou moins vagues, de sa pratique « personnelle » de la peinture. Les écrits de Matisse ne sont pas didactiques et ne sont pas peinture — traduits de la peinture, c'est à elle finalement qu'il faut les restituer. Disons qu'ils sont, dans l'ordre où ils se donnent, des effets de connaissance; effets qu'on trouve inévitablement chez de nombreux peintres mais qui, dans le champ complexe des références qu'ils mettent en jeu, prennent chez Matisse un caractère tout à fait exceptionnel. Ces écrits et ces références, d'une façon ou d'une autre,

sont du même ordre que le recours à ce que Matisse appelle « les productions des civilisations diverses ». Disons qu'ils sont l'« extériorité » culturelle grâce à laquelle, toujours pour citer Matisse, le peintre peut échapper à « l'envoûtement » de son histoire (« pour se préserver de l'envoûtement de l'œuvre de ses aînés immédiats »). Notons que la justification psychologique que Matisse se donne ici est, comme presque tous les propos du peintre, vraisemblable, juste, et pas satisfaisante dans la mesure où elle porte une exagération délibérée — qui délibérément lui fait dire plus mais aussi autrement qu'elle ne pense.

Corps morcelé

On ne s'est, me semble-t-il, jamais suffisamment et convenablement interrogé sur les rapports, sur les divers types de rapport, que la peinture moderne a entretenus avec les cultures et les arts non occidentaux (l'impressionnisme et le post-impressionnisme avec les gravures japonaises, le cubisme avec les masques africains, Matisse avec l'Orient : « la révélation m'est toujours venue de l'Orient [40] »). Et, quoique les dissertations sur ce thème ne manquent pas [41], elles évitent et évident le problème beaucoup plus qu'elles ne le prennent en considération. C'est que les approches de cette question sont traitées ou bien par des littérateurs (philosophes, sociologues, et autres écrivains) ou bien par des critiques d'art. Autrement dit, dans le premier cas à l'aide d'un discours qui ignore délibérément la spécificité de la discipline picturale qu'il prend en considération, et dans le second, au mieux, à l'aide d'analyses formelles ou historico-formelles, qui font complètement abstraction des rapports que la peinture entretient inévitablement avec tout le champ du savoir. Discours irrationnels, métaphysiques, et approche déterminée par une rationalité de type mécaniste, tels sont les deux aspects de ce type d'investigation, et telles sont les contradictions à l'œuvre dans la pratique de Matisse, et de

telle façon que le peintre ne peut cesser de les évoquer, de tenter de se les concilier, de les résoudre.

Plutôt que de revenir ici sur les lieux communs du type « fin de civilisation », ou « pérennité de l'histoire de la culture occidentale », il convient de situer, aussi justement que possible, le phénomène en question dans le cadre de l'histoire qui le produit : à savoir, fin du XIX^e^ siècle, début du XX^e^, ou encore dans le cadre des conséquences idéologiques dues au bouleversement économique connu sous le nom de révolution industrielle [42]. La transformation révolutionnaire des moyens de production et ses retentissements dans l'idéologie déterminent dans l'ordre des pratiques signifiantes un retour « théorique » qui, confrontant d'une façon ou d'une autre les pratiques signifiantes aux divers niveaux de leur activité sociale, implique initialement la question, la problématique, de leur autonomie. (« Que nous le voulions ou non, et quelque insistance que nous mettions à nous dire exilés, il s'établit entre elle [notre époque] et nous une solidarité [43]. ») Cette problématique, tout en étant constamment présentée comme fond et objectif de l'histoire de la peinture moderne, ne sera jamais réellement posée. Et c'est à partir de ce non-retour critique sur l'autonomie de la problématique picturale comme production signifiante, que tous les malentendus vont se développer.

On peut dire que, très généralement, cette façon de privilégier la pratique (dès lors empirique) sur ses articulations critiques (« théoriques ») a produit, suivant la pratique signifiante que l'on prendra en considération, l'hypostase d'un des organes du corps : l'oreille pour la musique — l'œil pour la peinture, etc. La « modernité » apparaît d'abord comme un corps morcelé, non seulement entre le haut et le bas (entre sa tête et son sexe) mais entre son odorat, son ouïe, sa vue, son geste... Jouissance morcelée qui ne parvient à se saisir que dans l'idée (dans la traduction, dans le miroir idéologique) toujours fragmentaire qu'elle se fait d'elle-même. Division du travail, économie surdéterminante et fragmentatrice, le corps quitte l'économie basée sur la

mesure de la moindre dépense, pour fragmenter son économie et se trouver livré inconditionnellement à la surdétermination de l'idéologie dominante. Le retour qu'opère la peinture moderne sur ses déterminations formelles est entièrement pris dans l'ordre des contradictions qui surdéterminent tout le champ idéologique (corps morcelé). Chaque discipline tente de disposer des moyens (de la pratique « scientifique ») qui lui permettraient de penser sa transformation spécifique en fonction de la révolution économique; chaque discipline est inévitablement amenée à penser son évolution en fonction des critères de vérité (changement conçu comme augmentation ou diminution quantitatives, comme simple déplacement) que véhicule l'idéologie bourgeoise moderniste. Disons, très brièvement, qu'historiquement cette idéologie (telle qu'on la trouve en activité dans la discipline qui nous préoccupe ici) se définit par l'alliance de la métaphysique et de la philosophie mécaniste avec l'idéalisme, alliance qu'illustre bien le positivisme. Au moment même où telle ou telle pratique, prise dans le champ de la révolution industrielle et dans le décentrement idéologique que suppose cette révolution, se trouve placée dans l'obligation d'opérer un retour sur les structures déterminant son mode spécifique de production, les critères « scientifiques » qui s'offrent à elle s'emploient, la débarrassant de la question philosophique (et politique), à oblitérer le décentrement dont elle est l'objet, en l'hypostasiant dans le champ clos d'une illusoire autonomie.

Nous nous trouvons ici aux points nodaux des contradictions propres à l'art moderne. Tous les effets complexes de l'activité picturale moderne sont ainsi noués et lisibles à partir de seuls phénomènes excentriques. Si, quelle que soit la confusion dans laquelle un tel problème est posé, la littérature avec Lautréamont et Mallarmé opère sur le vif de la question (histoire du langage/histoire de la pensée), cela s'explique facilement dans la mesure où, même du point de vue le plus mécaniste, la littérature prend alors en considération son support matériel (dans la mesure où son

support matériel, irréductible à des effets mécanistes, comprend aussi l'histoire de la pensée). On voit très bien comment placée dans la même situation, la peinture rencontrera de tout autres difficultés. C'est que sa liaison avec la production dialectique, histoire du langage/histoire de la pensée, est si je puis dire d'un mode ambigu, indirect. Jacques Derrida, dans son texte sur Mallarmé [44], cerne bien l'origine de ce décalage : « L'apparition du peintre est dès lors prescrite, absolument inéluctable, le logement en est préparé dans la scène du *Philèbe*. Cet autre " démiurge ", le *zôgraphon*, vient après le *grammateus :* " Un peintre qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme des images correspondant aux paroles... Cette complicité est constante, comme on sait, entre peinture (*zôgraphia*) et écriture, chez Platon et après lui " [45]. » Le rôle attribué au peintre, et sa place dans l'histoire de la pensée, ne peuvent ainsi être pris en considération que par le côté de l'histoire du langage et par la philosophie; opérant un retour mécaniste sur ses apparents moyens de production (sur son matériau), la peinture moderne ne trouvera évidemment en elle-même aucun des outils nécessaires à la déconstruction idéologique du réseau à l'intérieur duquel elle est prise. C'est dire que, dans le moment même où les contradictions qui le portent amènent le peintre à rompre, sans le savoir, avec le rôle que lui attribue le *grammateus*, il continue à en maintenir la liaison métaphysique en se réfugiant rhétoriquement dans l'ordre de *sa* grammaticalité. Cette gêne, et ces gènes rhétoriques, formalistes, sont lisibles dans les déplacements, sauts, bonds, changements, convulsions, manifestés par l'histoire de la peinture moderne, qui continue à maintenir la dichotomie (spéculaire) écrivain/peintre. Cette traduction conceptuelle de la réalité qu'implique le mode d'écriture phonétique [46] enferme évidemment, inévitablement, le peintre dans le champ clos d'un phantasme (spéculaire) métaphorique. Si l'ordre du discours social qu'il illustre n'implique plus, ne peut plus impliquer, comme *cause de la vue*, cette sereine perspective de la vue dont Nietzsche dit que ce fut « le coup de maître par lequel

on a inventé le " sujet " et le " moi "[47] », la reproduction métaphorique va se trouver reconvertie comme témoignage de l'expérience sensorielle du sujet — ici optique. L'illusionnisme perspectif a disparu, le paysage s'est écrasé et le peintre, les organes de la vue monstrueusement enflés, reste, si je puis dire, le nez sur son « sujet ». *Abstraction* faite de la réalité, ce sont « justement » une fois encore les « notions » transcendantales du sujet que le peintre entend représenter. A cela près que, de toutes parts, et dans sa pratique même, la contradiction qu'implique le retour mécaniste et mécanique sur les moyens matériels de production de la peinture, et cet horizon de l'idée pure du sujet produisent inévitablement des effets transformatifs pensables et convertibles dans le champ d'une « théorie » moderne. Ce qu'il faut encore dire ici, c'est que, pratique empiriste dominée par une idéologie réactionnaire (du sujet, du moi, tels que les véhicules la métaphysique occidentale), la peinture ne manifeste d'effets progressifs qu'au travers des accidents biographiques (fêlure du sujet) qui viennent perturber l'ordonnance de la division économique que suppose l'assimilation de l'œil, forcément révulsé, et du sujet.

Familière étrangeté

Ce long détour ne nous a qu'apparemment éloignés du travail de Matisse, de son rapport avec le cubisme et des prélèvements que les peintres modernes pratiquent dans des cultures qui leur sont plus ou moins étrangères (sans doute toujours, plus que moins).

La question centrale du *zôgraphon* et du *grammateus* hante, en effet, la pratique « révolutionnaire » de la peinture moderne. Cette distance, cet après-coup de la peinture par rapport à la parole (qui dessine dans l'âme *miroir* les images correspondant aux paroles), le peintre moderne est d'une certaine façon amené inconsciemment à y revenir, en faisant empiriquement appel à des modèles étrangers à cette pro-

blématique. Le vide « théorique » propre à la discipline picturale livre, bien entendu, de tels mouvements aux pressions réductrices de l'idéologie dominante; mais il n'empêche que, chaque fois un peu plus précisément, ces mouvements s'inscrivent « étrangement » dans la pratique picturale. C'est le plus ou moins de conscience des raisons objectives qui déterminent les emprunts culturels, qui explique la pérennité des transformations que ces emprunts, forcément, produisent.

Les emprunts cubistes aux masques nègres relèvent du besoin qui se fait alors sentir, pour les peintres, d'un vocabulaire formel qui ne soit pas hanté par l'expressivité d'une quelconque spécularité — autrement dit qui, apparemment au moins, ne réponde pas pour eux de la chronologie parole-peinture (autrement dit encore, du programme occidental). Le besoin se fait aussi sentir, dans ce même moment historique, de figures autres que celles qui sont connues, parlées, de dessins (de desseins) sans parole. Mais, pris dans la pseudo-rationalité de sa production formelle, le cubisme ne peut en aucune façon penser (philosophiquement) les déterminations de son geste, et ne tarde pas à réduire celui-ci aux effets mécanistes, anecdotiques, d'un style forcément voué à la répétition décorative.

Matisse, au contraire, arrêté, compromis dans et avec la multiplicité historique et formelle de la complexité des effets irrationnels de sa pratique, est constamment amené à rétablir les décalages « théoriques » qui sont les siens, à partir justement de cette irrationalité qu'il déclare constitutive de la peinture. Dans le même moment, Matisse se trouve amené à investir sa pratique d'effets qui lui sont apparemment étrangers et à transformer cette pratique en fonction de ces investissements. Là où la pseudo-rationalité cubiste est réductrice — réduit les emprunts culturels qu'elle pratique à un ordre qui n'est pas le leur —, l'irrationalité que revendique Matisse fait surgir à partir de ces emprunts les possibilités multiples des multiples tissus culturels en jeu.

Il faut déjà noter que si les emprunts culturels qu'a pu opérer Matisse sont nombreux (chroniqueurs et historiens se disputent pour savoir si oui ou non Matisse aurait été le premier à découvrir les masques nègres), ils n'apparaissent jamais comme tels dans son travail. L'intérêt de Matisse pour les masques africains, l'art musulman, les céramiques et les miniatures persanes, les mosaïques byzantines, l'art égyptien, les masques esquimaux, etc., est marqué dans divers propos et écrits du peintre : « La révélation m'est toujours venue de l'Orient. A Munich, j'ai trouvé une nouvelle confirmation de mes recherches. Les miniatures persanes, par exemple, me montraient toute la possibilité de mes sensations. Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique. Cela m'aida à sortir de la peinture d'intimité. C'est donc assez tard que cet art m'a vraiment touché et j'ai compris la peinture byzantine devant les icônes de Moscou [48]. »

Les témoignages des proches et des amis de Matisse mettent également l'accent sur cet intérêt culturel : « Dans sa chambre... quatre énormes caractères chinois sculptés et dorés rappellent l'intérêt que l'artiste porte toujours aux problèmes qui furent ceux des Fauves : " espace, expression, décoration " [49]. » Si, comme le souligne Georges Duthuit, ces caractères rappellent l'intérêt de Matisse pour les problèmes de définition d'espace, d'expression et de décoration, ils mettent aussi l'accent sur l'intérêt de Matisse pour cette extériorité (« la révélation m'est toujours venue de l'Orient ») où écriture, peinture et réalité sont du même dessin. Pourtant pas plus qu'il n'est possible de trouver reproduit dans telle ou telle toile de Matisse une figure appartenant à l'une des quelconques cultures et civilisations citées ci-dessus, il n'est pas possible d'établir quelque analogie que ce soit entre la peinture de Matisse et la peinture chinoise. Je ne relève ces emprunts, qui sont loin d'être innocents, que comme autant de marques du caractère différentiel et exceptionnel, est-il besoin de le préciser, de la pratique de Matisse. Ce qui limite le caractère

productif d'un emprunt culturel (comme ce fut le cas pour le cubisme) tient, d'une certaine façon, beaucoup moins à la qualité de ce qui est emprunté qu'à celle du réseau culturel qui pratique cet emprunt; plus ce réseau est vaste et complexe, et plus l'articulation intertextuelle (interculturelle) se démultipliera dans des conséquences interdisciplinaires : « La pensée d'un peintre ne doit pas être considérée en dehors de ses moyens qui doivent être d'autant plus complets (et par complets je n'entends pas compliqués) que sa pensée est plus profonde [50]. »

Si j'ai si longuement insisté sur la biographie et les années d'apprentissage du peintre c'est que, dès l'abord et pour des raisons qu'il faut maintenant analyser, le champ programmatique de son expérience pratique se révèle d'une grande complexité. Complexité que Matisse, on l'a vu, ne cherche jamais à réduire, mais s'emploie à établir comme système irrationnel. Cela est particulièrement sensible dans sa traversée des diverses écoles et mouvements de la peinture moderne. Pourtant, ni les leçons qu'on peut tirer de l'analyse formelle des œuvres du peintre mises en rapport avec celles de ses aînés, ou celles de ses contemporains, ni l'intelligence que Matisse peut avoir des emprunts qu'il pratique dans des cultures extérieures à la sienne, ne peuvent répondre de la force productive d'un système privé de base opérationnelle scientifique. Et de ce point de vue, il faut bien dire que le livre, la critique d'humeur, que Georges Duthuit consacre aux Fauves, et plus particulièrement à Matisse, est infiniment plus riche en perspectives prémonitoires des développements qui entendront comprendre l'œuvre de Matisse que bien des livres dans le style académique (biographies respectueuses, ou analyses formalistes). Le livre de Georges Duthuit sur les Fauves place la transformation de la peinture moderne sous le signe de la peinture chinoise; il cite Rivarol, Lao Tseu : « C'est plutôt entre les choses que dans les choses qu'il faut chercher l'essentiel... » ou encore « Le paysagiste Song ou Yuan, au lieu de s'attacher à la définition des corps eux-mêmes,

entreprend surtout de rendre l'air qui les entoure [51] ». L'effet dialectique qui est ici indiqué est incontestablement une des clefs de la production de Matisse, et servira quelque jour à la théoriser scientifiquement.

Contentons-nous, pour le moment, de noter que si la détermination irrationnelle qui fait de Matisse un peintre est évidemment propre à tous les artistes de sa génération, non seulement Matisse entend ne pas perdre *de vue* l'originalité de cette irrationalité programmatique, mais encore il entend l'utiliser dans son travail (c'est-à-dire, *mais d'une certaine façon*, dans l'ordre productif de sa pratique signifiante, la rationaliser), et ce de telle façon que, dans ce travail même, il puisse comprendre tous les effets spécifiques, si irrationnels soient-ils (la couleur, le dessin, entre autres). Cette « vue » que Matisse s'emploie, ne cesse de s'employer à ne pas perdre, cette vue qui est connaissance, est celle qui, justement, lui donne la vue. Il ne démordra jamais de cette « bizarre fleur qu'il a sentie, enfant, au filigrane bleu de l'âme se greffant [52] », de cette force qu'il ne peut définir et qui le pousse : « Une force que je perçois aujourd'hui comme étant étrangère à ma vie d'homme normal » (ou encore, en 1939 : « ... Je travaille sans *théorie*, j'ai seulement conscience des forces que j'emploie [53] ». De diverses façons, et sans doute plus nettement lorsqu'elles sont plus tardives, les déclarations de Matisse ne cessent d'introduire l'irréductibilité de l'élément (de l'événement) biographique : « Les règles n'ont pas d'existence en dehors des individus [54]... » Mais si nette que soit cette déclaration, il est impossible de s'en servir pour réduire la pratique de Matisse à quelque subjectivisme artiste. Cet individu Matisse qui revendique ses particularités en 1908 (comment aurait-il pu faire autrement alors ?) ne cessera de servir de cobaye au peintre qui sait ne pas pouvoir se passer de la connaissance « des forces » qu'il emploie. On trouve ainsi, dans le même texte de la *Grande Revue* où est notée cette revendication individualiste, l'autre versant qu'elle suppose : « Un artiste gagne toujours à être renseigné sur son propre

compte. » Cette enquête, Matisse la mène de front avec sa pratique de peintre à laquelle elle est étroitement liée, dont elle est un élément. Je dirais qu'au même titre que les diverses cultures que Matisse aborde, et assimile plus ou moins empiriquement, elle fait partie des emprunts (et des empreintes) productifs du système général du peintre, qu'elle lie étroitement à la transformation radicale de la pratique signifiante, peinture dans la modernité : autrement dit, qu'elle lie étroitement un nouveau type d'écriture scénographique et sans autre ressemblance, sans autre image.

Arrivé à ce moment où le peintre prend conscience de « l'envoûtement » culturel auquel il doit échapper, la pratique de Matisse opère, hors de l'ordre chronologique (programmatif) qui fut jusqu'alors le sien, un saut en tous points transformatif. Maîtrisant le travail des peintres qui le précèdent sur la voie de la modernité, Matisse, dans le même temps, s'inquiète des « origines » de la modernité de sa culture, et des rapports de similitude ou d'étrangeté (d'étrangeté familière) que sa culture entretient avec, notamment, la culture orientale. Si, en mars 1906, il effectue un voyage en Algérie et visite Biskra, où il est entre autres frappé par les tissus et les céramiques [55] (de 1909 à 1913, il passera chaque hiver en Algérie et au Maroc) si dès 1903 « l'Exposition d'Art musulman » au musée des Arts décoratifs « éveille en Matisse non seulement le goût des tons purs mais aussi le sentiment de l'arabesque colorée [56] », il fait en 1907 un voyage en Italie au cours duquel il découvre avec enthousiasme Piero della Francesca, Giotto, Duccio. Matisse dira, beaucoup plus tard, à Raymond Escholier : « Je n'ai jamais vu Gauguin. Je fuyais instinctivement sa théorie déjà fixée, car j'étais *un élève des galeries du Louvre* et j'en avais rapporté *une conscience de la complexité du problème* que je devais débrouiller *par rapport à moi-même*, et j'avais peur des doctrines qui sont comme un mot de passe. Je n'étais pas loin de penser à cette époque, comme Rodin disait, " Gauguin c'est de la ' curiosité '... " J'en

suis revenu par la suite quand *mes études* m'ont permis de voir d'où venait la théorie de Gauguin. J'ai même pu ajouter à la théorie de Gauguin celle de Seurat sur les contrastes, les réactions simultanées de couleurs et le rapport de leur luminosité. Tout ceci se trouve en puissance dans Delacroix, dans Piero della Francesca, en un mot dans la tradition européenne et en partie dans la tradition orientale [57]. » L'itinéraire de Matisse est là comme radiographié dans ses stratifications complexes, que vient surdéterminer la conscience du sujet peintre : « par rapport à moi-même ».

Il faut nous attarder sur la structure productive que le peintre met en place dès qu'il commence à se sentir capable de maîtriser le travail « de la génération qui le précède ». Que peut bien vouloir dire, d'une part, cette remarque sur le jeune peintre qui « pour se préserver de l'envoûtement de l'œuvre de ses aînés immédiats, qu'il estime, peut chercher de nouvelles sources d'inspiration dans les productions des civilisations diverses... » et, d'autre part, la constatation que certains caractères du travail de Gauguin et Seurat « se trouvent en puissance dans Delacroix, dans Piero della Francesca, en un mot dans la tradition européenne et en partie dans la tradition orientale »? Matisse, encore une fois, n'est pas un peintre avant-gardiste, et les difficultés (la complexité des problèmes) qu'il rencontre et qu'il résout subjectivement (« éternelle question de l'objectif et du subjectif [58]... »), lorsqu'il tente de les expliquer, l'amènent non pas à liquider hâtivement la culture qui est la sienne mais à en mettre, plus ou moins consciemment, en évidence les antagonismes, les contradictions. Ainsi retrouve-t-il « en puissance » certaines caractéristiques constitutives de la modernité, aussi bien dans l'histoire de sa culture, que dans celle d'autres cultures. Ainsi « l'inspiration » que le jeune peintre va chercher (encore une fois, il ne faut jamais oublier que le jeune peintre Matisse est un adulte, intellectuellement armé) dans les productions « des civilisations diverses », c'est d'abord ce qui est *logique-*

ment « en puissance » dans la sienne, et qui, pour quelque raison, a été à un certain stade historique arrêté ou refoulé.

Une telle attitude, forcément, oblige un nouvel ordre, une nouvelle ordonnance des forces productives. On comprend bien que ce que Matisse met là en évidence reste historique, mais que cette histoire, pour n'être plus linéaire, chronologique [59], implique de tout autres et de tout nouveaux rapports de forces, de toutes nouvelles pensées. Retrouver ce qui était en puissance dans la tradition européenne et en partie dans la tradition orientale, permet évidemment de penser différemment la première, et par voie de conséquence de pénétrer la seconde en connaissance de cause. Ceci dans un ordre de constantes interférences, de constantes modifications, de constantes transformations. Si je puis dire, l'Occident y gagne ce qu'il refoulait et permet dans le même mouvement, et d'aborder l'Orient et d'y chercher ce qui, pour n'avoir pas été refoulé, pourra rendre ce que, plus ou moins inconsciemment, une culture a toujours porté en elle.

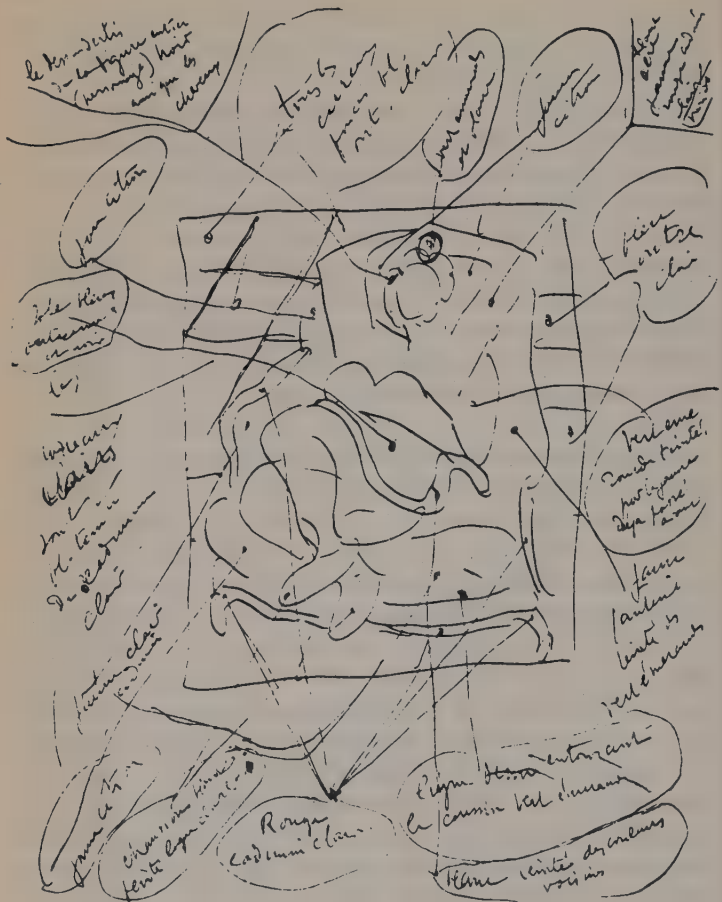
Ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, étant donné le caractère empirique de la pratique de cette nouvelle « inspiration », ce sont les déplacements subjectifs qu'implique cette différente manière d'aborder « la complexité du problème ». Matisse le dit presque textuellement : cela n'a pu être permis que dans la problématique d'une conscience en proie à elle-même. (« J'en avais rapporté une conscience de la complexité du problème que je devais débrouiller *par rapport* à moi-même. ») Cette conscience du « par rapport à moi-même » et de l'irrationalité productive qu'elle met en jeu est la clef des « forces » du peintre. Surdétermination psychologique sans doute, mais prise dans un tissu plus vaste dans la mesure où le peintre entend ne pas l'ignorer et en tirer, autant que possible, les conséquences : « On se met en état de création par un travail conscient. Préparer son exécution, c'est d'abord nourrir son sentiment par des études qui ont une certaine analogie

avec le tableau, et c'est alors que le choix des éléments peut se faire. Ce sont ces études qui permettent de laisser aller l'inconscient [60]. »

La femme peinte

Comme il a interrogé, travaillé le « programme » des déterminations historico-formelles de la modernité, Matisse, livré seul à cette nouvelle scène historique, va interroger, étudier, travailler les déterminations irrationnelles qui le constituent peintre. Le mouvement opéré par Matisse est ici double : revenir sur cette « cause de la vue », et ce dans la perspective que détermine la position du « sujet » et du « moi » (« par rapport à moi-même »)... telle est la contradiction productive du travail de Matisse, et des multiples éléments antagonistes que son travail ne cesse de mettre en jeu.

Si, au moment même où il aborde la multiplicité des cultures auxquelles il va confronter la sienne, Matisse déclare une admiration sans condition pour Cézanne (selon Raymond Escholier, c'est autour de 1907 que « Matisse a coutume de déclarer de sa voix toujours un peu solennelle : " Cézanne est notre maître à tous [61] " »), si Matisse reconnaît alors si bien Cézanne, ce n'est pas seulement parce que, quelques années plus tôt, au Salon d'automne 1904, il a pu voir réunie la plus grande collection de Cézanne exposée jusqu'à ce jour (42 toiles); c'est parce qu'il a pu voir dans le travail de Cézanne l'effet de cette constante question de la « cause de la vue » qu'il va tenter, lui, Matisse, de systématiser. En ce sens, Gertrude Stein a raison d'écrire que ce que Cézanne avait produit par hasard, Matisse l'utilisait systématiquement. Si l'Histoire et l'Orient sont alors les instruments de ce système, ils doivent être pensés dans l'ordre qui les autorise : le retour sur une conscience subjective qui cherche en eux sa confirmation dans le mouvement même qui la conteste. L'évolution de Matisse marque dans cette « auto-analyse » son réseau informatif.



La Femme peinte

Et dans ce sens, ce n'est pas un hasard si la plupart des déclarations du peintre sur sa pratique revêtent un caractère de travail analytique. Le principe moderne que commande l'abandon de la perspective : mise en évidence des plans picturaux et du plan de la toile, question sur une « profondeur » (autre), et surtout multidimensionnalité de la couleur (« ces couleurs, si elles peuvent servir à la description des choses ou des phénomènes de la nature, ont en elles-mêmes, indépendamment des objets qu'elles servent à exprimer, une action importante [62]... »), ces articulations formelles se voient, dans le « système » de Matisse, gratifiées de la multidisciplinarité qui peut seule permettre d'en élaborer la théorie.

Je ne voudrais pas ici qu'il semble que j'établisse une ligne de démarcation dans l'œuvre de Matisse, un avant et un après, une rupture décisive qu'un événement quelconque serait venu déterminer. Si j'ai insisté sur les années d'études, c'est tout au contraire pour marquer la continuité de ce qui spécifie cette peinture. Matisse est peintre alors même que dans ses études, dans l'histoire de la peinture, il cherche comment l'être. C'est ce travail qui lui permet laborieusement de découvrir que ce qui le qualifie, ce qui qualifie son choix, ne relève pas de l'ordre des seuls phénomènes optiques (techniques), c'est ce travail qui l'amène à repenser autrement l'histoire de la discipline qu'il a faite sienne. Le premier parcours, linéaire, qui est le sien, se constitue peu à peu en un réseau historique (Duccio, Giotto, Piero della Francesca, Poussin, Delacroix, Gauguin, Seurat — tradition européenne/et/orientale) dont l'ampleur se trouve enfin amenée à comprendre, avec et à travers ce qui a déterminé le docteur en droit à devenir peintre, la structure de toute la scène scripturale. Il convient donc de dire ici que ce qui, enfin, se trouve productif, l'était déjà à l'origine de la démarche, mais déplacé, en proie aux glissements d'une tradition que le peintre devra parcourir avant d'en saisir les forces déterminantes (surdéterminantes : distinction faite par Matisse entre « l'intérieur »

et « l'extérieur » de Poussin, Courbet, Cézanne...). Tout cela peut d'ailleurs sembler se résumer si l'on dit que Matisse était à la fois peintre et maître d'une culture très diversifiée, mais il faut alors préciser que cette culture fut utilisée à des fins précises, et notamment à sortir du repliement, du renfermement à l'intérieur duquel se trouvait la peinture telle qu'on la lui avait enseignée (telle qu'on l'enseigne). Bref, plus Matisse étudie la spécificité autonome de la peinture, plus la peinture gagne pour lui à être « pensée » hors de son autonomie.

Il y a si peu d'avant et d'après dans le travail de Matisse que, s'il confie à G. Diehl : « Les voyages au Maroc m'aidèrent à accomplir la transition nécessaire et me permirent de retrouver un contact plus étroit avec la nature... » (nous savons que le premier voyage du peintre en Afrique du Nord date de 1906), dès l'automne 1905, la *Femme au chapeau* (Mme Matisse) témoigne que la transition est accomplie. Qu'un voyage, que des voyages à l'étranger, sur un autre continent, sur une autre terre, aient permis à Matisse de développer ce qui, dans l'idéologie alors déterminante, fit de lui « un Fauve », n'a rien d'étonnant, mais déjà la décision de la transition matissienne est tout entière dans la *Femme au chapeau*. Les voyages, le recours à d'autres disciplines (sculpture, gravure, etc.), voire les références biographiques, impliquent pour Matisse le recours à l'intelligence du champ idéologique à l'intérieur duquel il se déplace.

Dès 1908, dans l'article qu'il publie dans la *Grande Revue*, il précise bien l'obligation qu'il y a pour le peintre de *mettre de l'ordre dans ses idées;* et il ne cessera d'y revenir, par exemple dans cette lettre beaucoup plus tardive à Pierre Courthion : « J'ai fait de la sculpture parce que *ce qui m'intéressait dans la peinture, c'était de mettre de l'ordre dans mon cerveau.* Je changeais de moyen, je prenais la terre pour me reposer de la peinture dans laquelle j'avais absolument fait tout ce que je pouvais pour le moment. Ça veut dire que *c'était toujours pour organiser.* C'était pour ordonner mes sensations, pour chercher une méthode qui me

convienne absolument. Quand je l'avais trouvée en sculpture, ça me servait en peinture. C'était toujours *en vue d'une possession de mon cerveau*, d'une espèce de *hiérarchie de toutes mes sensations* qui m'aurait permis de conclure [63]. » Ces indications dont le caractère méthodique est tout à fait exceptionnel chez un peintre justifieraient, s'il en était besoin, une toujours plus vaste et plus précise investigation du travail de Matisse.

La *Femme au chapeau* nous arrête tout d'abord par sa date, 1905, et le scandale auquel elle donne lieu. Mais il y a bien d'autres raisons pour qu'elle retienne notre attention. Si Matisse écrit en 1908 : « *Ce qui m'intéresse le plus* ce n'est ni la nature morte, ni le paysage, *c'est la figure*, c'est *elle* qui *me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie* [64] », on peut dire que cette prédilection pour la figure s'affirme d'une façon nettement plus accentuée à partir de 1905. A partir de cette date, la figure se marque quantitativement et qualitativement avec insistance dans le travail du peintre. Enfin, cette *Femme au chapeau*, qui témoigne de l'abandon décisif du pointillisme et de la méthode néo-impressionniste, est un portrait de la femme du peintre. Certes, Mme Matisse a déjà servi de modèle à son mari, et elle figurera à nouveau dans de nombreuses toiles; il n'est pourtant pas sans importance que la toile décisive pour le « fauvisme » soit *cette* peinture. Qu'on voie plutôt comment Matisse définit son intérêt pour l'étude de ce qui le passionne le plus, l'étude de la figure ou du portrait : « *La révélation de la vie dans l'étude du portrait m'est venue en pensant à ma mère.* Dans un bureau de poste de Picardie, j'attendais une communication téléphonique. Pour passer le temps, je pris une formule télégraphique qui traînait sur la table et traçai à la plume une tête de femme. *Je dessinais sans y penser, ma plume allant à sa volonté*, et je fus surpris de reconnaître le visage de ma mère avec toutes ses finesses. Ma mère avait un visage aux traits généreux [65]... »

Cette confidence, publiée par le peintre en 1954, est

analytiquement trop chargée pour qu'on ne s'y arrête pas au moment où Matisse, avec la *Femme au chapeau*, s'écarte définitivement de la traditionnelle histoire de la peinture, telle qu'il l'a jusqu'alors étudiée. Cette confidence est de toute façon à rapprocher de ce que, dès 1908, il écrit de la figure : « C'est la figure qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que j'ai de la vie. » — 1954 : « La révélation de la vie dans l'étude du portrait m'est venue en pensant à ma mère. »

Je crois que l'on peut insister ici sur le rapport du « sentiment religieux de la vie » qu'exprime Matisse à travers le portrait, et « la révélation de la vie » qu'il doit à sa mère. Mais ce qu'il faut souligner tout d'abord, et sans trop s'arrêter pour le moment sur la référence incestueuse et la fascination de la « face maternelle », c'est, à partir de cette note, la constance d'une telle information dans les propos du peintre. En 1945 : « On se met en état de création par un travail conscient. Préparer son exécution, c'est d'abord nourrir son sentiment par des études qui ont une certaine analogie avec le tableau, et c'est alors que le choix des éléments peut se faire. Ce sont ces études qui permettent au peintre de *laisser aller l'inconscient* [66]. » En 1939 dans le *Point* : « Mon dessin au trait est la traduction directe et la plus pure de mon émotion. C'est seulement lorsque j'ai la sensation d'être épuisé par ce travail qui peut durer plusieurs séances que, l'esprit clarifié, je puis laisser aller ma plume avec confiance. J'ai alors le sentiment évident que mon émotion s'exprime par le moyen de l'écriture plastique. Aussitôt que mon trait ému a modelé la lumière de ma feuille blanche, sans en enlever sa qualité de blancheur attendrissante, je ne puis plus rien lui ajouter, ni rien en reprendre. La page est écrite, aucune correction n'est possible. Il n'y a plus qu'à recommencer si elle est insuffisante, comme s'il s'agissait d'une acrobatie (...) Mes modèles, figures humaines, ne sont jamais des figurantes dans un intérieur. Elles sont le thème principal de mon travail... Mes signes plastiques expriment probablement leur état

d'âme (mot que je n'aime guère) auquel je m'intéresse *inconsciemment*, ou bien alors quoi? (...) L'intérêt émotif qu'elles m'inspirent ne se voit pas spécialement sur la représentation de leur corps, mais souvent par des lignes ou des valeurs spéciales qui sont répandues sur toute la toile ou sur le papier et en forment son orchestration, son architecture. Mais tout le monde ne s'en aperçoit pas. C'est peut-être de la volupté sublimée, ce qui n'est peut-être pas encore perceptible pour tout le monde (...). J'ai répondu à quelqu'un qui me disait que je ne voyais pas les femmes comme je les représentais : " Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue je me sauverais épouvanté. " Avant tout, je ne crée pas une femme, je fais un tableau [67]. »

On n'en finirait pas de noter les déplacements subjectifs que Matisse signale, lorsqu'il parle de son travail, et qui ont tous trait à ce qui a déterminé « sa révélation de la vie dans l'étude du portrait ». Ces textes, études, propos seraient d'ailleurs à analyser ligne à ligne. Ils forment en effet à eux tous un *corpus* dont la perspective théorique est des plus rigoureuses. Ce que je voudrais mettre ici plus spécialement en évidence, c'est, comme premier déchiffrement dans ce tissu, le dessin analytique producteur. Les textes et propos de Matisse portant tour à tour sur les divers aspects de sa pratique, il convient de ne pas s'en laisser conter par les références les plus évidemment biographiques; celles-ci trouvent leur justification productive dans leur application — ainsi devra-t-on, d'une part, mettre en relief les déclarations du peintre quant à sa technique, quant à sa posture propre en face du modèle et, d'autre part, tenter de comprendre comment sa peintüre répond de ces diverses instances. Il faut ainsi savoir que Matisse fait sienne la méthode des artistes chinois : « On m'a raconté que les professeurs chinois disaient souvent à leurs élèves : " Quand vous dessinez un arbre, ayez la sensation de monter avec lui quand vous commencez par le bas [68] " »; Sarah Stein rapporte, d'autre part, un conseil que Matisse donnait à ses élèves et qui est nettement inspiré de la leçon du pro-

fesseur chinois : « S'il s'agit d'un modèle, assumez vous-même la pose du modèle [69]. »

Autant de précisions qui mettent en évidence l'importance de la position du « sujet » dans la constitution du travail de Matisse, et l'obligation où l'on se trouve de prendre en considération la multiplicité des champs qui produisent ce sujet, lorsqu'on veut tenter d'en comprendre le travail. Si on aborde l'accentuation radicale chez Matisse des problèmes de la couleur (et comment l'éviter?), pourra-t-on le faire sans en passer par l'intelligence de ce qu'à ce propos, le peintre confie à Tériade... « Les tableaux qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, matières qui remuent le fond sensuel des hommes. » Au demeurant voudrait-on contourner ces difficultés que l'œuvre de Matisse — et dans cette œuvre tout d'abord la *Femme au chapeau*, portrait « fauve » de Mme Matisse — nous obligerait de toute façon à y revenir.

L'instance biographique immédiate que marque ce portrait de Mme Matisse nous renvoie d'abord anecdotiquement à une structure parentale primaire : femme/fils/mère. On a vu combien Matisse accordait d'importance aux rapports, aux types de rapport, qu'il entretenait avec ses modèles : nous sommes donc justifié d'accorder à notre tour cette même importance au rôle joué par ce modèle, qui se trouvait être également la femme du peintre, et détermina en grande partie la « radicalité » matissienne. Nous n'oublions pas en effet que, selon Matisse lui-même, la révélation de la vie dans l'étude du portrait est venue au fils « en pensant à sa mère ». On pourrait en conséquence dire ici que « la vie » de *la Femme peinte* (la femme du peintre), c'est la pensée de la mère. Nous pouvons avancer cela en fonction de ce qui, sur les instructives confidences de Matisse, est donné par tous les biographes comme déterminant la décision du choix d'une nouvelle carrière par Matisse, à savoir le don d'une boîte de couleurs par Mme Matisse mère à son fils [70].

Les rapports de la mère et du fils n'ont jamais fait l'objet d'aucune étude détaillée, comme si tous les biographes tenaient expressément à rester en deçà des déclarations du peintre. En dehors donc des déclarations de Matisse, nous ne possédons là que quelques notations parfois contradictoires, ou controversées, mais dont la convergence est telle qu'elle confirme finalement l'étroitesse des rapports subjectifs de la mère, du fils et... de la peinture. Selon A. Barr, Mme Matisse mère (Anna Héloïse) avait des « inclinations artistiques » et peignait sur porcelaine (« *Matisse's mother, Anna Héloïse Gérard, was artistically inclined and painted china*; *his father was a practical man* [71] »); on trouve déjà ce même renseignement chez R. Escholier en 1956. Gaston Diehl, quant à lui, nous fournit un autre détail qui n'est pas vérifié. Selon G. Diehl, la mère de Matisse aurait encouragé son fils à peindre en souvenir du temps « où elle était modiste à Passy [72] ». Si ce dernier point se vérifiait, nous aurions une nouvelle chaîne de rapports entre la mère et le fils. On sait en effet qu'au moment où le jeune ménage rencontre des difficultés matérielles (autour de 1900), la femme de Matisse (Amélie, Noémie, Alexandrine Parayre) ouvre un magasin de modiste rue de Chateaudun; et que d'autre part, à Nice, il arrivait souvent au peintre de composer avec plumes et fleurs les chapeaux de ses modèles. Quoiqu'il en soit, des penchants artistiques de Mme Matisse mère, au don de la boîte de couleurs, et à la dette inconsciente « révélation de la vie dans l'étude du portrait » (pour ne pas mettre entre parenthèses l'homme pratique qu'était le père), nous avons le trajet de cette programmation picturale, dans son opération « révolutionnaire » inconsciente. Il faut en effet souligner, dans ce domaine « analytique », d'une part l'importance, la force et le sérieux, du travail que pratique Matisse (il ne cesse d'y revenir), et d'autre part l'écran (souvenir) pictural exploitant, mettant à jour, et refoulant (sublimant) comme extériorité (tableau-peinture), la contradiction spécifique (tabou de l'inceste) au champ idéologique historiquement mis en cause par

« le sujet ». Ainsi trouvons-nous dans ce même message adressé à ses compatriotes de Cateau-Cambrésis, d'abord : « *Dirigé, je ne sais pourquoi*, vers la route des Beaux Arts, sortant d'un milieu qui n'avait aucune raison de m'y pousser, *j'ai été comme appelé* dans ce travail après avoir eu d'autres occupations... » et ensuite : « ... Je me suis dépêché au travail, poussé par je ne sais quoi, par *une force que je perçois* aujourd'hui comme *étrangère à ma vie d'homme normal* [73]... »

L'importance du conflit œdipien et la fascination de la face maternelle (« je fus surpris de reconnaître le visage de ma mère ») se trouvent donc véhiculés comme *cause de la vue* (profondeur autre) à travers une histoire (qui est aussi celle du tabou de l'inceste) que forcément ils « révolutionnent ». La *Femme au chapeau*, Mme Matisse (qui est également modiste, ne l'oublions pas), et dans le même champ d'investigation le *Portrait à la raie verte* [74] ou encore l'*Idole* (1906) [75], permettent de saisir comment cette extériorité culturelle surdéterminante (le rapport à l'inceste) est amenée à jouer (à transformer) formellement et historiquement le travail de Matisse. La construction spatiale qu'on trouve encore dans la diffusion pointilliste du néo-impressionnisme (*Luxe, calme, volupté*, 1904), la division de la toile en plans géométriques (un rectangle et deux triangles pour *Luxe, calme, volupté*) sous forme d'angle droit, de glace, de tableau dans le tableau, plan fini venant jouer sur le plan de la toile, tout cet évident appareil constructif disparaît momentanément au profit d'un espace généralisé à l'ensemble de la peinture. La figure n'est plus utilisée *dans* l'espace comme excentricité jouant plus ou moins contradictoirement par rapport à un centre spatial, elle est un des éléments, entre autres, de l'espace qu'elle constitue, qui se constitue aussi en elle, et auquel elle sacrifie sa vraisemblance (reconstituée) : « Je ne peins pas une femme, je fais un tableau. »

Ainsi, rien, semble-t-il, dans la *Femme au chapeau*, qui renvoie à Mme Matisse, à une femme réelle. Dans ce por-

trait, pas un des espaces ou champs colorés, si vaste ou si petit soit-il, qui ne se trouve sur le même plan. Toute la peinture est comme la reconstruction logique, dans l'ordre de l'artifice, d'une figure dépecée. Ceci pour chaque unité de référence figurative, ou élément de couleur, qu'il s'agisse de ceux qui « constituent » (la femme — visage et buste), de ceux qui « constituent » (le chapeau), de ceux qui « constituent » dans ce rectangle (le tableau). La tache verte qui touche (la joue) gauche du puzzle (de la figure), n'est ni plus ni moins solide que la figure, ni plus ni moins « réelle » — elle paraît être bien en avant de la figure (du visage), mais dès qu'on s'arrête à ce dernier on s'aperçoit que ce qui le constitue est également pris dans une multiplicité de possibilités de plans. Le nez, la bouche, les sourcils, les yeux, les joues, le front, l'oreille (le rouge, le jaune, le vert, l'orange, le brun...) sont, les uns par rapport aux autres, comme appartenant à autant d'espaces différents, et créent une figure toute en surfaces et en trous, comme si le visage avait été hâtivement écorché et la peau étalée, aplatie sur la toile. Mais encore une fois, ce qui est valable ici au niveau du détail l'est aussi au niveau de l'ensemble. A gauche, le rouge (des cheveux) dispute le premier plan à la tache verte à droite (la tache qui touche la joue gauche du modèle). La construction complexe (le chapeau) qui remplit en grande partie le tiers supérieur de la toile a, sinon plus, au moins autant d'importance que tout le reste de la figure. Cette construction ne se réfère d'ailleurs à un chapeau que dans la mesure où elle se situe juste au-dessus du visage de Mme Matisse (quoique sur un tout autre plan pictural). Isole-t-on cette construction, on obtient une sorte de nature morte ou encore quelque motif décoratif de papier peint ou de draperie, démesurément grossi et amené au premier plan (motif tel qu'on en voit dans certaines toiles de Cézanne, comme par exemple dans le coin en haut à droite de la *Nature morte au rideau à fleurs et aux fruits*, 1900-1906, Venturi n° 741). On trouverait un autre exemple, non moins évident, de ce traitement apparemment brutal de dépeçage

de la figure, dans le magnifique portrait de *Mlle Landsberg*.

Avec ce portrait de Mme Matisse, la *Femme au chapeau*, la structure formelle, telle qu'elle se trouve répondre de la problématique de la peinture moderne, est en adéquation parfaite avec la force (« cette force inconnue... ») travaillant subjectivement la pensée moderne, avec les pulsions destructives (fauves) qui commandent cette force (conflit œdipien → pulsions « sadiques » → agression du corps maternel) et avec la biographie du peintre (portrait de sa femme modiste).

Pour bien comprendre ce qui se passe là, nous ne devons pas non plus faire abstraction du contexte social à l'intérieur duquel surgissent Matisse le Fauve, et le fauvisme. C'est toute l'histoire « révolutionnaire » de la peinture (de Cézanne à Matisse et aux autres) qui est ici en jeu. Le « fauvisme » fut, bien entendu, baptisé, comme la plupart des mouvements d'art moderne, par un imbécile de service, porteur inconscient du discours de l'idéologie dominante. Et si le caractère coloré des peintures de Matisse a pu faire crier au Fauve, nous devons aussi par conséquent nous arrêter à cette manifestation sociale et à ce qu'elle recouvre, sans en écarter les effets sociologiques (fussent-ils primaires, ils parleront), sans prétendre écarter quelque renseignement que ce soit sous prétexte d'anecdotisme (on sait que cette autre toile du « Fauve » Matisse, le *Nu bleu*, 1907, causa un tel scandale à New York qu'elle y fut brûlée en effigie). Lorsque Matisse peint et expose (ex-pose) la *Femme au chapeau* nous sommes en 1905 et je dirai que nous sommes à peine, voire pas encore, au début du XX^e^ siècle, nous sommes à la fin du XIX^e^ siècle; l'archaïque morale bourgeoise règne en maîtresse absolue sur une société où une femme qui se peint le visage ne saurait être une honnête femme — et ce dans le milieu même d'où Matisse est issu. Louis Aragon, dans un chapitre de son livre, *Henri Matisse roman*, paru dans *les Lettres françaises* du 15 avril 1970, cite cette anecdote significative : « ... Ce doit être en 1913, ou 1914 plutôt, puisque le tableau est d'Issy-les-Moulineaux, automne

1913, paraît-il, que ma mère m'ayant surpris avec, dans les mains, une photographie du *Portrait de Mme Matisse*, assise dans un fauteuil avec ce jeu d'écharpe (tableau dont une reproduction figurera dans un choix d'œuvres modernes fixées au mur de notre chambrée, ou tout au moins dans une petite pièce qui en était dépendante, au Val-de-Grâce, en septembre 1917, par les soins d'André Breton et moi-même), s'écria : " Si tu t'intéresses à ces choses-là, malheureux enfant, tu es perdu!... " Cette photo m'avait été donnée par celle qui sera Catherine Simonidzé dans *les Cloches de Bâle*. » La femme peinte (le vocabulaire commun emploie toujours cette expression pour désigner la prostituée), c'est la prostituée, la femme qui cherche les hommes, la mauvaise femme, la mauvaise mère. Ce que le chroniqueur, l'imbécile de service, ressent immédiatement : il y a quelque chose de « sauvage », de « FAUVE » dans le traitement que Matisse fait subir à son modèle.

Ce point de vue apparemment marginal se trouve tout à fait justement recentré dans le champ du système de la peinture de Matisse, si on le rapproche de ce que rapporte Sarah Stein [76], à savoir que, pour ce portrait de la *Femme au chapeau*, Mme Matisse posait vêtue d'une robe noire et coiffée d'un chapeau noir, le seul élément coloré étant le ruban qu'elle portait au cou. Matisse a donc réellement peint, coloré, de « ces couleurs qui éveillent le fond sensuel des hommes », sa femme. Ou plus exactement, prenant sa femme comme modèle, il a peint non pas sa femme, mais *sa mauvaise femme*, la mère qui se donne au père, la mauvaise mère, la prostituée. Et l'on comprend effectivement comment il peut alors écrire : « Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais épouvanté [77]. »

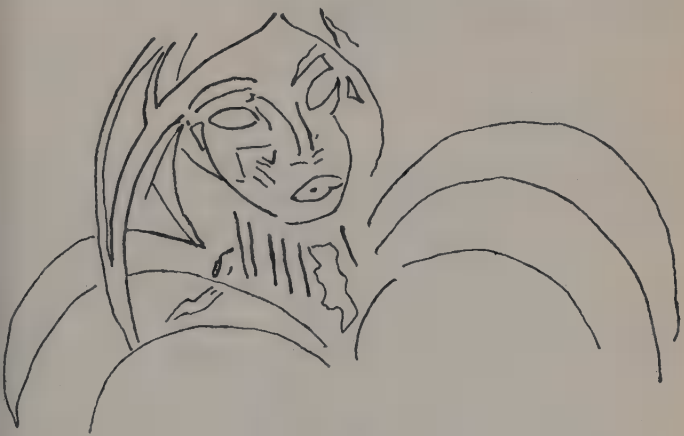
On peut certes se demander dans quelle mesure ce recours à des éléments extra-picturaux, dans l'analyse du travail d'un peintre, est justifié. C'est ce qui devrait généralement se démontrer ici. On pourrait, en effet, également se demander plus précisément, en ce qui concerne les peintres qui utilisent des modèles, ce que signifie le fait de faire abstraction d'un

des éléments déterminants de leur travail — car enfin, dans la réalisation de cette toile, Matisse remplace bien le noir par d'autres couleurs! Au demeurant, les indications qu'il a laissées concernant ce point précis sont tout à fait éclairantes : « J'ai besoin de la nature pour prendre mon élan [78] », et encore : « Les gens qui font du style de parti pris et s'écartent volontairement de la nature sont à côté de la vérité. Un artiste doit se rendre compte quand il raisonne que son tableau est factice, mais quand il peint, il doit avoir ce sentiment qu'il a copié la nature. Et quand même il s'en est écarté, il doit lui rester cette conviction que ça n'a été que pour la rendre plus complètement [79]. » Ainsi faut-il comprendre que la *Femme au chapeau* (Mme Matisse) est au plus près du modèle dont le peintre ne s'est écarté que pour le rendre (le travailler — travailler avec) plus complètement. La rencontre dans l'étude du portrait (« La vie dans l'étude du portrait m'est venue en pensant à ma mère ») d'une évolution formelle historiquement justifiée, avec ce que Matisse nomme « une force que je perçois aujourd'hui comme étant étrangère à ma vie d'homme normal » — autrement dit avec les pulsions agressives du conflit œdipien —, tel est le réseau systématique qui commande la force productive de Matisse.

Reste à montrer comment, dans ce système, alors même qu'il s'écarte de son modèle, Matisse peut avoir « le sentiment » d'avoir « copié la nature ». La distance qui sépare la femme de son portrait, le modèle de la femme peinte, n'est pas le seul fait de la *Femme au chapeau*, toute la carrière de Matisse en est marquée. Le portrait de *Mlle Yvonne Landsberg* (1914), dont le masque dépecé se trouve tiré en tous sens sur la toile, est certainement encore plus éloigné de son modèle que la *Femme au chapeau* ne l'est de Mme Matisse. Ce que de toute façon on peut retenir (sans doute est-ce le portrait de Mlle Landsberg qui l'indique le plus nettement, mais une analyse formelle de la plupart des grands portraits de Matisse le confirmerait), c'est la mise en évidence quasi *masquée* d'une figure *autre* (d'une autre

femme) dont la recherche matissienne va chercher confirmation sur d'autres continents, dans d'autres cultures. La lecture occidentale du masque *nègre* et de l'art oriental trouve, en ce moment historique, avec Matisse, l'une des forces permutationnelles qui permettront enfin le double déchiffrement Occident-Orient, en une unité complexe.

Pour comprendre *la force* productive tout à fait exceptionnelle que détermine d'abord chez Matisse portraitiste la rencontre des transformations formelles avec les pulsions du conflit œdipien, il faut revenir sur le tout complexe qui produit ces transformations et dont le champ sera, lui aussi, décisif du saut qualitatif opéré par Matisse. Si, comme je l'ai fait plus haut, on pose le XIX^e^ siècle comme déterminant un bouleversement idéologique tel que chaque



Accentuation des lignes de force (reproduites au calque) du masque de Mlle Landsberg.

A. Barr voit dans le *Portrait de Mlle Landsberg* l'influence des théories futuristes. C'est à mon avis mettre bien arbitrairement en évidence un mouvement avant-gardiste très mineur par rapport au travail théorique et formel qui est déjà celui de Matisse à l'époque où il peint ce portrait.

discipline se trouve amenée à repenser fondamentalement sa pratique, la question sous-jacente à ce bouleversement, à ces refontes pratiques, à ce retournement idéologique, est celle de la langue et du rapport entre le sujet et son langage (Freud n'est que de treize ans plus âgé que Matisse). Retour donc, pour chaque discipline inscrite dans le champ idéologique, sur l'ordre de sa pratique signifiante. On a vu plus haut comment la pratique picturale a pu se trouver mécaniquement détournée, déviée de la scène idéologique qui la programme (« le *zôgraphon* vient après le *grammateus* : un peintre qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme des images correspondant aux paroles »). Reste que, par rapport à cette norme, les transgressions qu'en cette fin de siècle la pratique picturale se permet ne cessent de la confronter [80] à la langue interdite qu'elle a pour charge de masquer en la jouant toujours ailleurs.

Couleur/saveur

Matière (que le matériau vient oblitérer), corps refoulé (morcelé), langue interdite, force, désir dévié dans des effets sommaires... La langue et le sexe marquent la complexité de cet enjeu (censuré) dont, au mieux, les arts donnent la structure représentative. Ne pas s'en tenir à cette production superficielle (signifié/fantasme), c'est entrer dans *l'analyse* de matériau même qui doit, d'une façon ou d'une autre, au-delà du code qui le justifie, répondre de son articulation signifiante au sexe et à la langue ordonnant la mise en scène multidimensionnelle des signes.

Si nous nous en référons (entre autres) aux travaux de Mélanie Klein, la première relation établie dans ce champ est la mise en scène de la mère : « La capacité d'amour et le sentiment de persécution sont profondément enracinés dans les processus psychiques les plus précoces du nourrisson. Ils concernent avant tout la mère. Les pulsions destructives et les affects qui les accompagnent, tels que la rancune due

à la frustration, la haine qu'elle anime, l'incapacité à se résigner, l'envie de l'objet omnipotent, à savoir la mère, dont dépendent vie et bien-être — toutes ces émotions éveillent l'angoisse de persécution. *Mutatis mutandis*, elles resteront tout aussi actives plus tard dans la vie [81]. » Ce qui justifie parfaitement Philippe Sollers lorsqu'il écrit : « Nous pouvons dire en général de la femme (d'où nous tenons qu'elle est le seul signe capable d'entraîner un désir sans limite [82]... » Désir programmé par ce réseau signifiant (la mère et/ou la femme — la femme et/ou la mère) où s'abîment les signes. La femme et/ou la mère, soit le désir/l'angoisse, la nourriture/la saveur.

Dans cet éveil, le *terrain matériel* des pulsions (qui ne cesseront en se distribuant d'y faire retour et de l'évoquer à travers les réseaux multiples des signes, et la structure du choix de l'objet que marque la barrière contre l'inceste) se constitue en son déplacement et/ou : « Il faudrait envisager la possibilité que quelque chose dans la nature même de la pulsion sexuelle ne soit pas favorable à la réalisation de la pleine satisfaction... En raison de l'instauration en deux temps du choix de l'objet avec, entre les deux, l'intervention de la barrière contre l'inceste, l'objet final de la pulsion sexuelle n'est pas l'objet originaire, mais seulement son substitut. *Or la psychanalyse nous a appris ceci : lorsque l'objet originaire d'une motion de désir s'est perdu à la suite d'un refoulement, il est fréquemment représenté par une série infinie d'objets substitutifs, dont aucun ne suffit pleinement* [83]. » Cette barrière, cet interdit majeur de « l'entre deux » (et/ou), prend, sur le fond matériel qu'il situe, la dimension du discours figuré : « L'interdit ne porte pas sur l'attouchement direct du corps, mais prend la dimension du mode de discours figuré [84] » et distribue dans ce discours l'activité de ce fond matériel.

On peut faire ici surgir certains éléments productifs déterminants de ce fond matériel dans le champ de la peinture, en situant la notion de *saveur* telle que Démocrite la rattache à la forme et à la couleur, dans son rapport à

l'affect et aux pulsions destructives du nourrisson concernant la mère. Selon Démocrite : « Il n'y a aucune forme qui soit pure, sans mélange avec d'autres. Chaque saveur, au contraire, en contient plusieurs à la fois : le lisse, le rude, le rond, l'aigu, etc. [85]. » « Démocrite affirme que dans la nature la couleur n'existe pas. Car les éléments sont privés de qualités, il n'y a que des particules compactes et le vide, les composés qui en sont formés ont acquis la couleur grâce à l'ordre des éléments, à leur forme et à leur position. En dehors d'eux il n'y a que des apparences. Celle de la couleur se présente sous quatre espèces : blanc, noir, rouge, jaune [86]. » « Démocrite affirme que le noir correspond au rude et le blanc au lisse, et il ramène les saveurs aux atomes [87]. » Le rapport complexe établi ici entre *saveur* et *couleur* reste à traiter; je n'en retiendrai pour le moment que la séquence analytique qui, selon Démocrite, détermine l'acquisition de la couleur : *l'ordre des éléments — leur forme — leur position.* Choisirait-on une autre structure d'analyse pour décrire les pulsions du nourrisson au stade oral?

Ainsi, la connaissance, cet abîme de signes, vient-elle, avec le désir dans la bouche, vérifier le réel en un clivage constitutif des limites du moi. L'analogie (?) atomiste s'ancrant ici dans la définition matérialiste du premier stade de l'évolution libidinale, le stade oral — stade liant de façon prédominante les pulsions à l'excitation de la cavité buccale et des lèvres, et à l'organisation de l'alimentation post-natale, qui marquent à jamais la satisfaction et le désir. Freud pose à ce propos une question qui mériterait de trouver place dans le traitement du rapport saveur/couleur, et qu'il faut citer : « Nous ne savons pas si ce processus [pulsion du stade oral] est strictement de nature chimique, ou s'il peut aussi correspondre à une libération d'autres forces, mécaniques par exemple. *L'étude des sources pulsionnelles déborde le champ de la psychologie*, bien que le fait d'être issu de la source somatique soit l'élément absolument déterminant pour la pulsion; elle ne nous est connue,

dans la vie psychique, que par ses buts [88]. » Il est à noter que ce stade oral correspond à l'*état* du narcissisme primaire [89] et qu'il est, d'autre part, qualifié par Freud de « cannibale [90] ». C'est dire que l'accentuation de ce stade n'est pas limitée à la zone érogène buccale, mais aussi au mode de relation qu'il implique : l'incorporation (cannibalisme) qui, dans les fantasmes infantiles, peut se transposer sur d'autres fonctions (respiration-vision). Freud, aussi bien que Mélanie Klein, que Karl Abraham, ne cesse de revenir sur le caractère formateur déterminant de ce stade. Karl Abraham écrit : « Le déplacement du plaisir infantile de succion vers la sphère intellectuelle a *une grande signification pratique*. La curiosité et la joie de l'observation s'en trouvent considérablement renforcées, et cela, non seulement pendant l'enfance, mais durant la vie entière du sujet [91] »; ou encore : « La structure de caractère qui tire ainsi son origine de l'érotisme oral s'exprime dans le comportement du sujet et *détermine jusqu'au choix professionnel*, aux tendances et aux engouements [92]. » Tout ceci demanderait évidemment à être considérablement développé, je n'y insiste ici que pour souligner *l'organisation* des signes que vient cliver le conflit œdipien.

Ce que, pour nous, le XIX^e^ siècle détermine dans le champ idéologique est directement lié aux questions de la position du « sujet » dans le discours, et au concept métaphysique de « signe ». Questions que mettent en évidence les sciences alors naissantes (linguistique/psychanalyse [93]) et que, empiriquement ainsi que je viens de tenter de l'exposer, certaines structures psychologiques mettent implicitement et plus ou moins rigoureusement en jeu, pour les mêmes raisons de décentrement idéologique du sujet. Matisse liant sa pratique du dessin à son rapport à la face maternelle, et celle de la couleur « au *fond* sensuel des hommes », ne nous renvoie à d'autres secrets que ceux de la double articulation surdéterminante : stade oral — conflit œdipien. Articulation où se met en scène le « la femme et/ou la mère » sublimé peinture de la femme : *matière* qui remue le *fond* sensuel des

hommes » — pulsion — goût — saveur « clivage de l'objet » (bon *et* mauvais) — mère dessinée/femme peinte.

Parlant d'un film, qui le montre en train de dessiner, Matisse dit : « Il y avait un passage qui me montrait dessinant en ralenti, avant même que le crayon touche le papier, ma main faisait un étrange voyage à elle seule, je n'avais jamais remarqué avant que je faisais cela. Soudain j'ai ressenti comme *si j'étais montré nu*, que *tout le monde pouvait le voir* (ce voyage, ce déplacement), *ça me faisait profondément honte*. Vous devez comprendre que ce n'était pas de l'hésitation, *j'étais en train d'établir inconsciemment la relation entre le sujet* que j'allais dessiner *et la taille de ma feuille* de papier. Je n'avais pas encore commencé de chanter[94]. » Ce double mouvement, exposé-refoulé, exposer pour refouler, montrer pour cacher, Matisse ne cesse de l'exposer, de le développer, de l'interroger. Il écrit à Bonnard en 1940 : « Il est certain que notre inquiétude constante nuit au *travail inconscient* qui habituellement nous tient... » Qu'il s'agisse d'explication technique ou, le plus souvent, de concept métaphorique illustrant sa pratique, les précisions que donne Matisse renvoient à cette structure productive, à « cette force étrangère à sa vie d'homme normal ». Ces « concepts » empruntés ont tous pour fond de réalisation la même structure, dans le même champ conflictuel.

Signe/Nature

Dans l'article de 1908 publié dans la *Grande Revue*, où, comme l'on sait, il précise être plus particulièrement intéressé par le portrait, Matisse écrit : « Un artiste doit se rendre compte, quand il raisonne, que son tableau est factice, mais quand il peint, il doit avoir ce sentiment qu'il a copié la nature. Et même quand il s'en est écarté, il doit lui rester cette conviction que ça n'a été que pour la rendre plus complètement. » De la même façon, il dira à Gaston

Diehl : « J'ai besoin de la nature pour prendre mon élan. » Cette notion de « nature » (comme toutes les notions qu'utilise Matisse) est absolument irréductible au schéma rationnel classique, elle vient tout simplement prendre la place (exposer en refoulant) du signifiant auquel le peintre doit « la *révélation* de la vie dans l'étude du portrait [95] ».

Le caractère religieux de certaines déclarations du peintre (dans *Jazz* notamment) est, lui aussi, directement lié à cette « révélation » de la vie qui, pour mieux le montrer, sublime ce qu'elle cache : « En art, la vérité, le réel commence *quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait*, à ce qu'on sait et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée, compressée, comprimée. Il faut alors se présenter avec la plus grande humilité, tout blanc, tout pur, candide, le cerveau semblant vide, dans *un état d'esprit analogue à celui du communiant approchant de la Sainte-Table*. Il faut évidemment avoir tout un acquis derrière soi et avoir su garder la fraîcheur de l'Instinct. » Et encore : « Si je crois en Dieu? Oui quand je travaille, quand je suis soumis et modeste. *Je me sens tellement aidé par quelqu'un qui me fait faire des choses qui me surpassent*. Pourtant *je ne sens envers Lui aucune reconnaissance*... Je suis *ingrat*, sans remords [96]. » La position de ce discours et les dénégations qu'il contient (blanc, pur/ fraîcheur de l'Instinct) n'évoquent-elles pas la psychologie préconsciente du nourrisson dans ses rapports à l'objet omnipotent? La religiosité, dans la chaîne *nature*, *réel*, *inconscient*, *Sainte-Table*, *aide*, *ingratitude*..., relève directement de l'analyse que Mélanie Klein établit du stade oral dans *Envie et Gratitude*. Ce « quelqu'un qui me fait faire des choses qui me surpassent », cette instance « sainte », « nutritive », cette « nature » dont on « s'écarte » pour la rendre plus complètement (et qui est la femme même du peintre dans la *Femme au chapeau*, et généralement une femme dans la grande majorité des portraits peints par Matisse), ce « réel » inconscient et producteur « d'énergie », n'est-ce pas, dans le conflit et/ou (la femme et/ou la mère), le « signe » absent venant prendre

la place de ce qui produit, programme, le désir de tous les signes (« substitutifs dont aucun ne suffit pleinement »), le signifiant manqué au lieu duquel tous les signes se précipitent? Jouissance incomplète (« Je me trouve alors frustré du bénéfice de l'espérance qui devait être la récompense de mon effet — je suis ingrat sans remords[97] ») où l'objet désiré et détérioré ne cesse d'être reconstitué, consommé (cannibalisme) sous toutes formes, et d'abord sous celle générale de la *nature* nourricière (bonne et mauvaise), « *L'intérêt principal de mes œuvres vient de l'observation* attentive et *respectueuse de la Nature, ainsi que de la dualité de sentiment qu'elle m'a inspirée*[98]... » : Nature dont le peintre est à la fois cause et partie (castration) — Nature (femme) généreuse, nourricière (maternelle), que le peintre observe et où il s'oublie, pour mieux la rendre.

Ces déclarations, ces confidences dont tous les tableaux de Matisse, d'une façon ou d'une autre, répondent, se confirment de la surprenante théorie du signe qui les accompagne, qui les double.

Celle-ci, qui pourrait tout d'abord sembler suspecte dans la mesure où elle a pu servir au peintre pour communiquer avec un écrivain (Louis Aragon), est pourtant, comme toutes les propositions de Matisse, suffisamment diffusée tout au long de sa carrière pour qu'on y attache au moins autant d'importance qu'au reste. Ces propositions sur le signe se retrouvent aussi bien dans le dialogue avec Louis Aragon (1941-1942) que dans l'enseignement du peintre (1907 — école de la rue de Sèvres), et dans de multiples propos. Ce qui caractérise toutes ces propositions se marque une fois encore d'une absence, absence de signe, voire absence dans le signe : « Il a fallu *absolument* que je prépare par *la recherche des signes un développement nouveau de ma vie de peintre*[99] » — « Il n'y a pas de dictionnaire pour les peintres[100] » — « L'importance d'un artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il a introduits dans le langage plastique... » — « Pourquoi dit-on que Delacroix n'a jamais fait de mains...? Qu'il n'a fait que des griffes (...)?

Il fallait terminer ici et là le mouvement, la ligne, la courbe, l'arabesque qui terminait le tableau. Il l'amenait jusqu'au bout d'un bras, d'un personnage, et là, il la pliait, il l'achevait par un signe, entendez-vous, par un signe... toujours le même, la main faite de la même manière, non pas une main particulière mais sa main, la griffe[101]. »

Ces notes apparemment rationnelles (cette apparemment rationnelle quête du signe) se compliquent et se divisent dès que le peintre les fait entrer dans l'ordre de sa pratique. Il dit ainsi à Louis Aragon : « Il faut créer un objet qui ressemble à l'arbre. Le signe de l'arbre. Et pas le signe de l'arbre tel qu'il existe chez d'autres artistes... par exemple chez ces peintres qui avaient appris à faire le feuillage en dessinant 33, 33, 33... ce n'est que le déchet de l'expression des autres... Les autres ont inventé leur signe... le reprendre c'est reprendre une chose morte[102]. »

On voit tout de suite en quoi ces propositions sont irréductibles à la théorie normative du signe, dans la mesure notamment où elles doivent s'accorder à ce que Matisse écrit à A. Rouveyre : « On m'a raconté que les professeurs chinois disaient souvent à leurs élèves : quand vous dessinez un arbre, ayez la sensation de monter avec lui, quand vous commencez par le bas », et à cet enseignement que rapporte Sarah Stein, élève de l'école de la rue de Sèvres : « Un arbre est comme un corps humain, un corps humain est comme une cathédrale... Tenez, vous pouvez considérer ce modèle noir comme une cathédrale, composé d'éléments qui constituent une solide et altière construction, et également comme un homard... », et encore à ce qu'il confie à Tériade : « Un acacia de Vésubie, son mouvement, sa grâce svelte, m'a peut-être amené à concevoir le corps d'une femme qui danse[103]. » Ainsi, aucun « signe » ne convient (aucun arbre, aucune femme ne conviennent), aucun signe qui ne puisse être remplacé par un autre. Et sans gauchir la pensée de Matisse, on peut dire qu'il souhaite qu'un signe « ressemble » toujours à un autre (« un objet qui ressemble à l'arbre »), qu'un signe « ressemble » à tous les

signes, que tous les signes ressemblent à un signe qui de n'être pas là est dans tous, les constitue tous, s'élève avec l'arbre qui danse en lui (elle). Il faut citer à nouveau, à ce propos, ce que Matisse écrit de son rapport à ses modèles : « Quand je prends un nouveau modèle, c'est dans son abandon au repos que je devine la pose qui lui convient et dont je me rends esclave. Je garde ces jeunes filles souvent plusieurs années, jusqu'à épuisement d'intérêt. Mes *signes plastiques* expriment probablement leur état d'âme (mot que je n'aime pas) auquel je m'intéresse inconsciemment, ou bien alors quoi? Leurs formes ne sont pas toujours parfaites, mais elles sont toujours expressives. L'intérêt émotif qu'elles m'inspirent ne se voit pas spécialement sur la représentation de leur corps, mais souvent par des lignes ou des valeurs spéciales qui sont répandues sur toute la toile ou sur le papier et en forment son orchestration, son architecture. Mais tout le monde ne s'en aperçoit pas. C'est peut-être de la volupté sublimée, ce qui n'est peut-être pas encore perceptible pour tout le monde [104]. »

Le signe ici ne ressemble pas à son modèle : *projection :* « Mes signes plastiques expriment probablement leur état d'âme (mot que je n'aime pas) auquel je m'intéresse inconsciemment, ou bien alors quoi? » — *introjection :* « L'intérêt qu'elles m'inspirent ne se voit pas spécialement sur la représentation de leur corps, mais souvent par des lignes ou des *valeurs spéciales* qui sont répandues sur toute la toile... et en forment son orchestration ». Le « signe », ici, est le produit expressif et absent, expressif parce qu'absent, de la volupté que donne dans ce jeu le corps nourricier généralisé, « répandu sur toute la toile », alimentant, « donnant vie » à toute possible représentation. Ce « signe plastique », « graphique », est irréductible au code normatif (« il n'y a pas de dictionnaire pour les peintres »), la « grammaire » est celle de la pulsion (mère = saveur/nature, couleur/signe = langage) avant d'être celle de la loi; et parce que la castration, dès lors, inéluctablement joue le « texte » (« *qui veut se donner* à *la* peinture, doit commencer par *se*

faire couper la langue[105] »), la femme peinte (Ma — tisse[106]) éveille, avec cette rigueur « fauve », « le fond sensuel des hommes ».

3. Système de la peinture

Du système

Une fois établi le système « d'irrationalités » productives chez un artiste, on se trouve inévitablement confronté aux lieux communs que ce système met en scène. L'organisation d'un « espace » signifiant n'est en effet pas pensable hors de ce fond matériel (inévitablement commun à tous) qu'elle fait surgir et qu'elle transforme. Ce sont, si je puis dire, ces lieux communs et le partage inégal biographie/histoire qui autorisent l'établissement d'un système « d'irrationalités » productives intelligible; comme c'est, dans l'ordre d'une pratique signifiante, un travail, d'une façon ou d'une autre, individualisé qui, dans un premier temps, peut seul permettre d'aborder le fond matériel commun.

A peine a-t-on, grâce à Matisse, à la grande lecture que propose Matisse, trouvé, retrouvé la trace et les mutations de ce fond matériel des couleurs, que celui-ci dans son évidence paraît s'imposer comme généralité. Ce point est important dans la mesure où effectivement ce que découvre Matisse (et il découvre ce qui était recouvert) peut permettre, doit désormais permettre de lire toute pratique picturale. A cela près que cette découverte emprunte chez Matisse (à travers Matisse) un cheminement *particulier* et que c'est aussi *ce* cheminement qui la constitue. Autrement dit, cette découverte est étroitement et historiquement liée à la *pratique* complexe de Matisse et elle ne saurait se donner comme savoir que sous forme de traces et de mutations repérables selon l'ordre (structural) de la pratique ainsi prise en considération. Le « fond » matériel que Matisse révèle est un

fond commun, mais l'ordre des rapports productifs à ce fond ne saurait en aucune façon s'échanger, passer tel quel d'un peintre à un autre (n'oublions pas que cet « ordre » est celui des pulsions).

Ce qui se montre ici, et par la pratique de Matisse aussi bien, c'est qu'il y a ordre systématique, mais que les statuts de cette ordonnance (l'ordre de ce système) sont toujours ceux de dépendances contradictoires historiquement pensables dans leur rapport dialectique. Par exemple dépendance de la pratique spécifique vis-à-vis de sa situation historique, mais aussi dépendance historique de cette spécificité (loi du développement inégal des pratiques les unes par rapport aux autres), mais aussi dépendance du « sujet » peintre par rapport à l'histoire qui le constitue (biographie) et par rapport au réel historique où se constitue cette histoire (par exemple constitution d'un « sujet » dans le tout de la pratique sociale : lutte des classes), etc. La généralité scientifique proposerait dans le cadre qui nous intéresse ici :

1. Le fond objectif commun à toute pratique subjective;
2. La surdétermination dialectique (interdépendance productive) d'une connaissance qui ne saurait être absolument réduite ni à elle-même, ni à aucun des deux moments qu'elle (pratique signifiante) met en scène.

Les textes avec lesquels Matisse accompagne, ponctue, sa pratique picturale témoignent de la conscience qu'il avait du tissu de contradictions qui le constituait comme force productive par rapport à ce « fond » référentiel. On peut retrouver, comme on l'a vu, l'exposition complète de ces éléments producteurs disséminés à travers les multiples écrits et propos du peintre; on peut même, par exemple dans les propos qu'il tient à Tériade en 1936[107], suivre le fonctionnement de l'intelligence sensible que Matisse a du système qui est le sien :

Fond matériel : « Dans mes dernières peintures, j'ai rattaché des acquisitions de ces vingt dernières années à *mon fond essentiel*, à mon essence même. » C'est dans cet entretien

avec Tériade que Matisse déclare : « Quand les moyens se sont tellement affinés, tellement amenuisés, que leur pouvoir d'expression s'épuise, *il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humain*. Ce sont alors *les principes* qui " remontent ", qui reprennent vie, *qui nous donnent la vie*. Les tableaux qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, *des matières qui remuent le fond sensuel* des hommes. C'est le point de départ du fauvisme... »

Biographie/Histoire : « Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l'ambiance immédiate, mais d'un moment de civilisation. Nous naissons avec la sensibilité d'une époque de civilisation. Et cela compte beaucoup plus que tout ce que nous pouvons apprendre d'une époque. Les arts ont un développement qui ne vient *pas seulement* de l'individu mais aussi de toute une force acquise, la civilisation qui nous précède. On ne peut pas faire n'importe quoi. Un artiste doué ne peut pas faire quoi que ce soit. S'il n'employait que ses dons, il n'existerait pas. Nous ne sommes pas maîtres de notre production. Elle nous est imposée [108]. »

Il est admirable de voir combien, lorsqu'il tente de résumer son travail, Matisse est le plus souvent proche d'en donner une définition quasi scientifique. L'imprécision des notions qu'il utilise (civilisation, sensibilité) et qu'il cherche à cerner d'aussi près que possible, ne cesse de suggérer le concept qui manque, d'en dessiner le champ d'activité. Partant de ce principe : « Les choses qu'on acquiert consciemment nous permettent de nous exprimer inconsciemment avec une certaine richesse [109] », le peintre ne cessera de développer ses connaissances, entre autres par la lecture des écrivains, des poètes, des philosophes, des mathématiciens : « La rêverie d'un homme qui a voyagé est autrement plus riche que celle d'un homme qui n'a jamais voyagé. La diva-

gation d'un esprit cultivé et la divagation d'un esprit inculte n'ont de commun qu'un certain état de passivité [110]. » Reste que si le peintre n'ignore pas que sa pratique est la proie d'impondérables, la connaissance qu'il a de ceux-ci se limite, restera limitée, à l'obscure reconnaissance de leur existence en tant que tels. (« Nous ne sommes pas maîtres de notre production. Elle nous est imposée. ») Les moyens d'utiliser et de réduire cette part d'impondérables, Matisse les connaît; ils participent de la violence du renversement « des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie » aux « beaux bleus, beaux rouges, beaux jaunes, matières... ». Mais le moyen n'est pas la fin, et celle-ci est empiriquement surdéterminée par ce que Matisse ne nomme en fait jamais que par la négative. Le mouvement de la connaissance joue ici des éléments dont il dispose de telle façon que les « impondérables » peuvent en redoubler la force, mais aussi lui faire défaut, la gauchir ou la réduire. L'inconscient du peintre compris dans le système comme part active (« ce sont ces études qui permettent au peintre de laisser aller l'inconscient ») obéit à un mouvement dont les effets ne sont pas forcément productifs et peuvent même être régressifs. Ainsi le « fond essentiel » surgit-il plus ou moins, « forme »-t-il plus ou moins « le langage » de Matisse. D'où l'inquiétude où se trouve constamment le peintre d'avoir à produire un « nouveau signe » — de nouveaux signes (à ne pas confondre avec la notion linguistique) en effet du bon fonctionnement de l'élément *productif moteur* (non pas la main mais la *griffe* — voir plus haut —, cette griffe qui s'est posée sur le portrait d'Yvonne Landsberg).

Ainsi, ces pulsions qui se trouvent chez Matisse liées, comme on l'a vu plus haut, au fond matériel commun, selon une structure historiquement productrice, ne sont-elles pas toujours en situation privilégiée et l'analyse de leurs manifestations plus ou moins productives est conditionnée par la prise en considération des transformations du champ historico-culturel du langage qu'elles investis-

sent, comme par les « chances » que ses transformations offrent à la structure inconsciente du « sujet » porteur de ce langage. Éléments historiques et biographiques étroitement mêlés en ce qui concerne Matisse, et dont les retentissements sur sa pratique de peintre se trouvent çà et là [111] clairement notés — entre autres dans sa correspondance avec Bonnard. Le système de Matisse déborde les « théories » de Matisse en jouant sur un fond qu'elles n'ont finalement pas les moyens de contrôler (« Quelle vie de tourment quand on dépend, avec ma sensibilité aiguë, d'une méthode, ou plutôt quand une sensibilité aiguë empêche de se reposer sur une méthode de soutien [112] »). Le fond matériel commun en proie à l'histoire et à la biographie d'un sujet qui n'est pas armé pour en penser toutes les articulations, dialectiques, s'investit, dans certaines circonstances, au hasard des « chances » que la structure inconsciente de ce « sujet » lui fournit. On peut dire par exemple que, quelle que soit l'heureuse adéquation productive d'une structure inconsciente avec un moment historique donné, cette structure n'en est pas moins en proie à des déplacements, à des glissements (mort du père ou de la mère, etc.) qui peuvent, sinon la transformer fondamentalement, au moins momentanément la fixer sur des variantes, sur des pôles pas forcément progressistes. Ceci afin de bien éclairer à quel point ce fond matériel commun que Matisse découvre est lié, dans les traces mutationnelles qu'il produit, à une aventure qui doit à chaque fois être pensée par rapport aux accidents que les limites du « sujet » ne manquent jamais de produire. Accidents repérables dans l'ordonnance, dans l'économie de ces traces (pratiques signifiantes) « qui ont formé le langage humain », qui dans sa pratique forment le langage, la peinture et « l'artiste ».

De la peinture : les deux leçons

Si nous avons suivi chronologiquement l'œuvre de Matisse jusqu'à ses premières réalisations « fauves », et si j'ai accordé une telle place à celles-ci, c'est qu'elles constituent en elles-mêmes, et qu'elles constitueront pour le peintre, la mesure de référence théorique sur laquelle il ne cessera de revenir. Le fauvisme pour Matisse, c'est l'accentuation décisive d'un type de rapport à la couleur qu'il s'emploiera à cultiver : le nerf du système. Du fauvisme, Matisse ne cesse de parler de 1905 à 1929, en 1934, en 1936, et c'est ainsi que lorsqu'il s'agit de définir les « Intérieurs » de 1947-1948, Pierre Schneider peut tout naturellement faire référence à un « nouveau fauvisme ».

En effet si, comme on l'a vu, Matisse n'est pas un peintre pariant aveuglément et sans discernement pour la modernité, si chaque fois que la pratique de Matisse opère une transformation, dont le radicalisme n'est plus à démontrer, le peintre le confronte à l'histoire de la peinture dans ses manifestations aussi bien récentes que plus anciennes, ce mouvement de vérification, positif en bien des aspects, n'est pourtant pas d'autre part sans ambiguïté. Bien entendu, ce mouvement de vérification révèle le rôle déterminant qu'occupe dans la structure dialectique la loi de conversion des changements quantitatifs en changements qualitatifs; mais nous sommes ici, une fois de plus, tenus de prendre en considération les ambiguïtés établies dans la distance qui sépare une référence scientifique des effets subjectifs qui l'autorisent sans être à même de la contrôler, de la penser. Ainsi pourrait-on dire que l'entêtement qui commande chez Matisse la constante articulation de la pratique du peintre à l'histoire quasi universelle de la peinture est aussi d'ordre caractériel.

On a vu comment son origine de classe pouvait marquer les deux moments du choix d'une carrière par Matisse

(avoué et peintre), du principe de la devise familiale : « dépêche-toi ». On a vu comment ce principe petit-bourgeois préparait une carrière académique (Bouguereau, Salon..., etc.) et comment le peintre s'est trouvé, par les composantes de sa pratique, mis en demeure d'utiliser ce « principe » à d'autres fins. Reste que cette force, capable de détourner de ses objectifs une structure idéologique donnée (de classe), n'est pas forcément égale et que ce rapport peut très bien être renversé, que les états de ce rapport sont multiples, dichotomiques ou dialectiques. Matisse métaphorise bien tout cela en nous disant qu'avec la *Desserte* : « le jury comprit qu'il y avait des microbes au fond de ses carafes ». Comme le précisait G. Moreau, les carafes sont suffisamment « réalistes pour qu'on puisse y accrocher son chapeau », pour que le *principe* académique-idéologique soit respecté — mais en même temps à sa base ce principe est malade. D'où, de diverses façons, l'importance décisive de cette toile où les composantes pulsionnelles de la pratique du peintre viennent empoisonner l'académisme et détourner de ses objectifs la structure idéologique de Matisse. D'abord au service de l'idéologie dominante, ces structures (caractérielles) vont, dans un rapport dialectique, rendre productives les contradictions (les pulsions) de l'artiste (ces pulsions qui raisonnent, résonnent, la décision d'investissement irrationnel dans le champ social).

De la *Desserte* (1897) à la *Femme au chapeau* (M^me^ Matisse, 1905), s'établit la mise en place de ce rapport de forces et de telle façon que progressivement la structure sociale du sujet de classe va se trouver mise à la disposition, servir dialectiquement les contradictions (névrose-refoulement) qui constituent historiquement ce sujet. Ce qui, dans un premier temps, destine la *Desserte* au cadre du Salon académique, va se trouver peu à peu renversé au service de ce qui l'exclut de ce cadre. A partir de la *Femme au chapeau* les conflits qui constituent le sujet peintre s'approprient les « qualités » du champ social qui les produit et en transforment l'ordonnance.

Avec entre autres *Nu bleu* (1907), *la Desserte rouge* (1908), *la Danse* (1909-1910), *la Musique* (1910), *l'Atelier rouge* (1911), *la Fenêtre bleue* (1912), *Portrait de Mme Matisse* (musée de l'Ermitage, 1913), *Yvonne Landsberg* (1914), *Porte-fenêtre à Collioure* (1914), *Une vue de Notre-Dame* (*Catalogue exp. Centenaire*, nº 126, 1914), *Italienne* (1915), *Femmes à la rivière* (musée de Chicago, 1916), *la Leçon de piano* (1916-1917), de 1905 à 1916 la maîtrise et la multiplicité des transformations révolutionnaires qu'opère le peintre sont telles que chacune de ses toiles ne peut être abordée qu'à travers des développements complexes et développés [113]. La critique a toutefois tout à fait raison d'insister sur la constance, dans la carrière du peintre, de deux mouvements simultanés de tradition et d'avant-garde. Mais s'en tenir là, c'est s'en tenir à une vue schématiquement descriptive dont on ne peut pas attendre grand-chose. Si ces deux moments, ces deux mouvements, sont effectivement repérables à travers toute la carrière de Matisse, le rapport de l'un à l'autre (rapport quantitatif et qualitatif) n'est pas toujours, loin de là, égal. On a vu comment l'origine de classe du peintre et les « principes » de sa classe ont pu, d'une certaine façon, profiter à l'évolution rigoureuse des manifestations les plus avancées de son travail, il convient maintenant de signaler la lutte pas toujours également productive de ces contraintes [114].

Si l'on suit le schéma descriptif que les historiens donnent de la carrière de Matisse, et si l'on accepte la façon dont ils divisent le travail du peintre en un certain nombre de « périodes », ce qui est acceptable du simple point de vue de l'analyse formelle, on n'en est pas moins dans l'obligation de constater qu'à de très rares exceptions près, ces périodes formelles ne sont jamais absolument autonomes. Une forte production formellement révolutionnaire sera accompagnée de quelques travaux plus traditionnels, et telle période apparemment dominée par des préoccupations plus ou moins académiques comptera malgré tout un certain nombre de réalisations d'avant-garde. Tout cela avec,

à partir d'un certain stade de l'évolution du peintre, une inévitable reprise des éléments formels avancés à des fins plus ou moins traditionnelles, c'est-à-dire dans ce cas précis, décoratives.

Avec *la Leçon de piano* (2,45 × 2,12, coll. Museum of Modern Art, New York), *la Leçon de musique* (2,44 × 2,10, coll. Barnes, Philadelphie) et *les Marocains* (1,81 × 2,79, coll. Museum of Modern Art, New York), 1916 paraît marquer une date importante dans cette confrontation « stylistique » des « périodes » de Matisse. A. Barr note à ce propos : « Il est sûr que l'hiver passé à Nice a accéléré la *détente* du style de Matisse[115] », tandis que de son côté Raymond Escholier, citant Gertrude Stein (« Les Matisse demeuraient encore à Clamart Issy. Ils se sentaient solitaires et inquiets, la famille de Matisse à Saint-Quentin se trouvait derrière les lignes allemandes et son frère y était otage ») insiste sur le patriotisme de Matisse qui cherche alors à s'engager dans l'armée (« pour prendre part à la bataille de Verdun ») et cite ce significatif propos du peintre : « Tous ceux qui, comme moi, pouvaient encore travailler éprouvaient une diminution de leurs moyens[116]. » Même si l'explication paraît insuffisante, il est vraisemblable que la guerre de 1914-1918 n'est pas étrangère aux transformations qui se manifestent alors dans la pratique de Matisse (on retrouvera ce même type de désarroi chez le peintre dans les années 1939-1940), en ceci, entre autres, qui n'est pas négligeable, que la vie à Paris lui paraissant insupportable il part pour le Midi où, comme le note Barr, « l'hiver passé à Nice accélère la détente du style de Matisse ».

Un certain nombre de questions se posent quant à savoir si les changements dont témoigne à cette époque le travail de Matisse ne seraient pas dus à la proximité et à l'influence de Renoir, que Matisse rencontre pour la première fois en décembre 1917. Encore faudrait-il que, d'une façon ou d'une autre, le travail de Matisse témoigne formellement de cette influence; or, il n'en est rien et ce que A. Barr nomme la « détente » du style de

Matisse est déjà amorcé lorsque celui-ci rencontre Renoir. Événement historique (la guerre de 1914-1918), déplacement géographique (séjour à Nice), rencontres répétées avec un des vieux maîtres de l'Impressionnisme (Renoir), autant d'événements sans doute importants mais qui ne suffisent pourtant pas à justifier totalement la métamorphose que suppose la nouvelle « manière » qu'amorce Matisse. Et il faut souhaiter que quelque jour une biographie bien faite du peintre apporte là les renseignements déterminants qui manquent. L'analyse d'une pratique livrée, comme c'est ici le cas, aux effets subjectifs ne peut pas se passer de renseignements biographiques précis sur les éléments qui la conditionnent. Ne doit-on pas souligner en effet que le séjour à Nice sépare Matisse de sa famille, ne doit-on pas aussi relever la réflexion de Matisse à Georges Besson : « L'amour... pas très compatible avec un travail intensif... il est difficile de s'exprimer par tous les bouts[117]. » Enfin pourquoi également ne pas relever ce fait que si dans les premières années de son mariage et de sa carrière Matisse a trois enfants, le dernier, Pierre, naît alors que le peintre a à peine trente-trois ans. La biographie de Matisse viendra inévitablement un jour ou l'autre éclairer tout cela, et apporter les documents qui manquent à une approche minutieuse de son travail.

Les problèmes que rencontrent les historiens lorsqu'ils tentent d'établir le rapport chronologique qu'entretiennent entre elles deux toiles comme *la Leçon de musique* et *la Leçon de piano* ne pourront jamais être réellement résolus que par la découverte de ce qui alors surdétermine la production de Matisse. Il est étonnant, et à mon avis symptomatique, de voir justement l'importante que peuvent, pour les historiens, prendre, sur la question de la chronologie de ces deux toiles, les témoignages familiaux. L'investigation la plus sérieuse étant ici celle d'A. Barr qui, interrogeant tout à tour la femme et le fils (Pierre) du peintre obtient ainsi des informations parfaitement contradictoires, M^me^ Matisse mettant chronologiquement la toile la plus traditionnelle

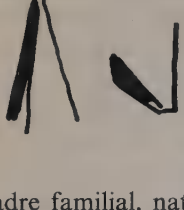
(*la Leçon de musique*) avant la toile formellement plus avancée (*la Leçon de piano*), alors que Pierre Matisse paraît certain du contraire. A. Barr insiste sur la difficulté qu'il y a à établir une datation précise des œuvres de Matisse en ces années 1916-1917, mais ne s'en range pas moins plutôt au témoignage du fils qu'à celui de la femme, c'est-à-dire date *la Leçon de piano* de 1916 et *la Leçon de musique* de 1917. Jacques Lassaignes reprendra les datations établies par A. Barr [118]. La récente publication de la correspondance H. Matisse-C. Camoin [116] vient finalement donner raison à Pierre Matisse, sans pour autant réduire la considérable distance « stylistique » qui sépare ces deux toiles. Ce qui produit les deux mouvements qu'elles représentent est suffisamment peu anecdotique, suffisamment enraciné, dans l'ordre du système de Matisse pour que leurs dates de composition, de toute façon très rapprochées, y changent quoi que ce soit. Ce que l'on peut par contre de toute façon retenir à ce nouveau moment de la carrière de Matisse, c'est le désaccord de la femme et du fils sur la datation d'un tableau familial (*la Leçon de musique*) (autrement dit, le rôle que la structure familiale a dû jouer à ce moment); c'est aussi bien entendu le titre des deux œuvres où le mot *leçon* revient, en faisant abstraction de tout objet dans la toile la plus naturaliste (*la Leçon de musique*) et en mettant davantage l'accent sur un objet dans la toile la plus abstraite (*la Leçon de piano*).

De l'une à l'autre de ces toiles deux des éléments s'échangent :

(*Leçon de musique*)		(*Leçon de piano*)
M^me^ Matisse	=	deux vastes champs de couleur
Le fils aîné	=	une sculpture de femme
Une partition de Haydn	=	un bougeoir jaune vert
Le violon du peintre	=	un métronome

Le professeur de piano ne figure pas dans *la Leçon de piano*, et en dehors de la structure générale des deux toiles qui

reste la même, les deux seuls éléments à passer d'une œuvre à l'autre sont : au piano le plus jeune fils (mais avec dans *la Leçon de piano* le visage marqué d'une forme qui n'est pas sans rappeler celle renversée de la boîte du métronome), et le tableau de *la Femme au tabouret* de 1914 [119].



La Leçon de piano privilégie l'élément culturel qui la constitue, et met en évidence les représentations de cet élément : sculpture, peinture, abstraction géométrique, alors que *la Leçon de musique* n'utilise ces références culturelles que comme décor du cadre familial, naturaliste. Cela se trouve explicitement souligné dans l'utilisation qui est faite, dans chacune des deux toiles, du tableau *la Femme au tabouret*. Dans *la Leçon de musique*, *la Femme au tabouret* se trouve esquissée en haut et à droite de la toile et la façon dont elle est peinte et présentée ne laisse aucun doute quant à sa réalité de cadre, alors que dans *la Leçon de piano*, *la Femme au tabouret* est présentée comme figure dans le même champ coloré que la tête du fils Pierre et, si je puis dire, quasiment au même niveau de réalité (à tel point que G. Diehl et J. Itten, entre autres, ont pu s'y laisser prendre [120]). Quelle que soit la chronologie exacte de ces deux toiles, on n'en n'est pas moins amené à constater que c'est la toile la plus abstraite (*la Leçon de piano*) qui répond le plus justement des propos « théoriques » que Matisse tiendra durant toute sa carrière, et qui justifie le caractère le plus avancé de son travail. Ce n'est certes pas la première fois que Matisse produit deux versions (l'une traditionnelle et l'autre d'avant-garde) d'une même toile (voir par exemple *Notre-Dame* et *Une vue de Notre-Dame*, en 1914 [121]), quelque chose de nouveau pourtant s'indique dans ces deux « Leçons », comme la mise en place d'une dichotomie jusqu'alors diffusée dans ses effets contraires et que le peintre serait en train de fixer dans leur unité oppositionnelle. Dichotomie que nous lirons dans ces deux « Leçons » selon l'ordonnance : musique/piano, violon/

métronome, tableau/peinture (dans *la Leçon de musique*, *la Femme au tabouret* est tableau dans le tableau familial, dans *la Leçon de piano* elle est peinture dans la peinture) [122]. Il est évident bien sûr que la position de Matisse peignant *la Leçon de musique* n'est pas la même que celle du peintre peignant *la Leçon de piano*, et je dirai, pour reprendre un mot que j'ai déjà cité, que l'attitude de Matisse peignant *la Leçon de musique*, d'une certaine façon, n'est pas « étrangère à sa vie d'homme normal », alors que la rigueur (métronome) qu'exige *la Leçon de piano* est étrangère à la « normalité » du tableau familial. En ceci, d'une certaine façon, A. Barr a raison de dire que *la Leçon de piano* est tournée vers le proche passé, alors que *la Leçon de musique* présage des toiles à venir, à cela près que ces remarques ne doivent pas nous faire oublier que ce qui va se produire en 1931-1932, avec le panneau *la Danse* de la collection Barnes, et autour de 1952, avec les grands papiers, se trouve aussi autour de 1916-1917, d'une certaine façon réglé dans l'ordonnance de ces deux « Leçons ».

Avec un artiste comme Matisse, le travail pictural doit être constamment envisagé par rapport à la position du sujet peintre. Ce qui se met formellement en place avec ces deux « Leçons » ne doit pas être lu d'un simple point de vue mécaniste comme seul effet formel coupé du contexte qui le produit. La « machine » productrice (Matisse) est ici liée, et en partie constituée, par sa production, et de telle façon qu'arrivée à un certain moment de cette production les déplacements qui s'opèrent sont de l'ordre de l'économie générale de tout l'appareil (machine-produit). Ainsi ce qui se lit (sensualité normalisée/loi sexuelle, ou encore tradition/avant-garde) dans les deux « Leçons » peut aussi se penser selon l'ordre inversé des effets formels, à savoir dans l'économie (du sujet) que l'institution dichotomique permet de réaliser. N'est-il pas curieux que cette distribution dichotomique inverse presque systématiquement les discours qu'elle met en place?

La Leçon de musique, et ce qu'elle annonce de la longue

période niçoise marquée d'un sensualisme, que l'on qualifie généralement d'heureux, est entièrement placée, en tant que peinture, sous les signes contraignants de la loi (tradition et spécularité) qui s'illustre dans le confort d'un tableau familial.

La Leçon de piano, en opposition, souligne les contraintes qu'impose un travail libéré des règles (garde-fous) de la tradition et de la spécularité, et n'ayant d'autre mesure que la démesure des « impulsions » irrationnelles, des pulsions.

De l'une à l'autre de ces deux toiles, de ces deux chaînes signifiantes, on comprend bien que ce n'est pas forcément celle que le peintre est *alors* amené à choisir qui le définit, mais que simplement dans le jeu des forces contraires qui la constitue (un se divise en deux), Matisse se trouve mis, à ce moment, en situation de parier pour l'économie qui lui permettra, avec une moindre perte (dépense), de continuer à peindre. Choisissant la tradition, c'est une économie de force qu'il choisit, une économie qui lui permettra le moment venu d'aborder à nouveau le rigoureux danger (métronome) de la dépense.

Entre-temps de multiples déplacements d'intérêts vont inévitablement se produire dans la pratique du peintre, et l'on va assister pendant quelques années, à côté de quantité de toiles plus ou moins académiques, à une sorte d'adaptation, de réduction à des fins décoratives, des grandes transformations formelles des années 1905-1916-1917. Dès 1916 une toile comme *les Marocains* témoigne de la virtuosité avec laquelle Matisse peut traiter formellement les prétextes référentiels naturalistes dans l'ordonnance de ses compositions. On peut parfaitement voir comment avec cette toile le « savoir-faire » est, si je puis dire, en train de l'emporter sur le travail qu'exige la production de connaissance nouvelle. Dans cette toile, admirablement équilibrée, ce que Matisse nomme ses « signes plastiques » relève d'un vocabulaire formel qu'il a travaillé dans les années précédentes et qui aboutit là à une maîtrise justifiant bien davan-

tage l'ordonnance de ce vocabulaire que celle du travail qui l'a produite. Lorsque Matisse dénonce la reproduction systématique de ce qu'il nomme « les signes plastiques », lorsqu'il s'en prend aux peintres qui ont appris à faire le feuillage en dessinant 33, 33, il établit toute la distance qui sépare son travail du vocabulaire formel que ce travail prend en considération. Reste que pour se développer, ce travail tend inévitablement à se maîtriser et que cette maîtrise, si elle ne produit pas un surcroît de travail transformationnel, risque de se figer dans l'envers de ce qui l'a déterminée. Ainsi *les Marocains* manifestent-ils essentiellement l'audacieuse virtuosité d'un peintre en parfaite possession de ses moyens, ce qui se lira à l'envers : manifestation de la façon dont les moyens peuvent maîtriser un peintre, dès lors réduit à les reproduire (à reproduire les 33 de la bonne maîtrise du feuillage), dès lors obligé à l'académisme ou à la décoration.

La danse

On l'a vu, ces trois mouvements (pratique transformationnelle, tradition, décoration) sont, à différents niveaux, constitutifs de la force de travail du peintre; les variations de l'ordonnance structurale de cette force (accentuation d'un de ces trois moments) relevant d'une économie, dont le plus surprenant est encore finalement, à travers toute la carrière du peintre, la constance de ses effets transgressifs. Matisse n'abandonnera, en effet, jamais absolument cette force constitutive des plus importants développements de son travail, et le moment de la maîtrise et de l'appropriation, que marquent entre autres les années 1917-1930 s'il est une nouvelle forme de répression de cette force, ne s'en trouvera pas moins reconverti dans le système productif du peintre.

Ce qui est à souligner ici c'est la conscience que, tôt ou tard, Matisse prend de ses aboutissements dans des effets

de maîtrise et de savoir, et combien, à chaque fois, d'une façon ou d'une autre, il est amené à confronter son savoir dans le champ de la peinture à une discipline et à un champ voisins où il a tout à apprendre. Le double jeu savoir/ignorance se trouve mis « systématiquement » au service d'effets de connaissance venant y vérifier leur révolution. Matisse insistera (et une vue globale de son travail soulignera cette insistance) sur son recours forcé à des disciplines extra-picturales. La sculpture, entre autres, lui donnera un moment la possibilité de penser (de vérifier) autrement, dans un autre ordre, les problèmes que lui pose la peinture; pour ne pas parler du dessin auquel le peintre revient sans cesse comme vers sa plus grande ignorance, son plus grand défaut, son plus grand manque à penser, y cherchant cette recharge subjective dont il ne peut se passer. Et dans cette même perspective, il faudrait expliquer l'intérêt de Matisse pour la musique, intérêt tel qu'il amène le peintre à prendre des leçons de violon][123].

De même, autour de 1930-1932, c'est la confrontation avec un nouvel élément, la peinture murale, qui produira une nette transformation (évolution) dans la pratique du peintre. L'histoire de ce « mural » (destiné aux voûtes de la collection Barnes à Merion) témoigne de multiples façons de l'importance quasi « révolutionnaire » de son intervention dans la pratique de Matisse. On sait que, par suite d'une erreur de dimension, le panneau dut être entièrement refait. En janvier 1934 Matisse écrit à A. G. Romm : « Je suis ici dans mon travail actuel et n'ai rien où je puisse me reporter pour avoir quelques précisions sur mes travaux anciens. [...] Pour ces toutes dernières années (1931-1932 et 1933), je vous envoie la photo d'un travail important que je viens de faire pour la Fondation Barnes (Philadelphie); c'est un panneau de 13 mètres sur 3 m 50, placé au-dessus de trois portes entièrement vitrées de 6 mètres de hauteur. La photo de l'ensemble avec les portes, faite de différentes photos assemblées, pourra vous en donner une idée. — La peinture forme comme un fronton à ces

trois portes — comme la partie élevée d'un porche d'une cathédrale —, fronton se trouvant dans l'ombre et devant cependant, en continuant la grande surface murale trouée par ces trois grandes baies lumineuses, garder lui-même toute sa luminosité, par conséquent son éloquence plastique (une surface dans l'ombre juxtaposée à une baie violemment éclairée sans détruire la continuité de la surface), résultat des acquisitions modernes sur les propriétés de la couleur. La perspective, comme vous pouvez vous en rendre compte, réduit la partie peinte puisqu'elle a en réalité 3 m 50 de hauteur et les portes 6 mètres. [...] Outre que *ce travail est ce que j'ai fait de plus important ces trois dernières années*, mais aussi le sujet, analogue à un de mes travaux importants de Moscou (*la Danse*) peut vous rendre le rapprochement de ces deux œuvres intéressant. Ces panneaux sont peints par teintes plates. Les surfaces qui sont entre les portes, les entreportes, sont continuées dans la décoration des surfaces noires et donnent une unité de surface depuis le sol jusqu'au haut de la voûte : 6 m + 3 m 50 = 9 m 50, qui associée aux pendentifs qui s'appuient sur ces surfaces noires donne l'illusion d'un soutien monumental de la voûte. Les autres couleurs : rose, bleu, et les nus d'une couleur uniforme gris perle, forment tout l'accord musical de l'œuvre.

» Leurs francs contrastes, leurs rapports décidés donnent un équivalent de la dureté de la pierre et de l'aigu des nervures de la voûte, et confèrent à l'œuvre une grande qualité murale — point très important car le panneau se trouve dans la partie supérieure de la grande salle de la fondation, qui est remplie de tableaux peints — il était logique d'en bien différencier mon travail de peinture architecturale. [...]

» Le panneau de Merion a été fait spécialement pour les lieux. Isolément je ne le considère que comme un fragment d'architecture. Il est vraiment indéplaçable, aussi je prévois que ces photos ne vous intéresseront que médiocrement malgré mes explications.

» Vous trouverez deux ou trois photos représentant

deux éditions différentes de cette danse. C'est que *par suite d'une erreur de dimension* dans les deux pendentifs, auxquels j'avais donné 50 cm au lieu de 1 m de largeur à la base, j'ai dû recommencer mon premier panneau une fois terminé après un an de travail. Je joins donc à mon envoi cette première exécution. La seconde n'est pas une simple réplique de la première, car à cause de ces pendentifs différents devant composer avec des masses d'architectures plus fortes du double, j'ai dû changer ma composition. J'ai fait un travail, même, de sentiment différent : le premier est guerrier, le second est dionysiaque; les couleurs qui sont les mêmes ont cependant changé; aussi les quantités étant différentes, leur qualité change : les couleurs employées en toute franchise font que c'est leurs rapports de quantité qui font leur qualité.

» Puisque je vous parle de mon travail avec tant de détails, je dois vous dire que *j'ai fait un autre gros travail* de soixante eaux-fortes *pour illustrer les* " Poésies de Mallarmé [124] ". »

Il faut s'arrêter longuement sur cette lettre à A. G. Romm, qui témoigne et explicite l'importance qu'objectivement Matisse attache à ce travail du panneau de la collection Barnes, si l'on veut pouvoir comprendre l'importance subjective qu'il eut pour le peintre. Importance qui se trouve, entre autres, ici mise en évidence par le lapsus (« c'est par suite d'une erreur de dimension dans les deux pendentifs que j'ai dû recommencer mon premier panneau ») obligeant Matisse à y revenir à deux fois, à doubler son travail [125]. Cette lettre ne décrit-elle pas tout le processus (connaissance= savoir/ignorance) suivi par Matisse, les problèmes nouveaux qu'à partir de ce travail il se pose, et l'événement déterminant que ce nouveau travail constituera pour lui [126]? Que faut-il penser, enfin, de ce qui vient conclure cette lettre et de la façon dont Matisse établit un rapport d'égalité entre deux réalisations apparemment disproportionnées : celle du « mural » et celle des soixante eaux-fortes destinées à illustrer les « Poésies de Mallarmé »?

Le rapport peinture/dessin est ici produit en deux moments que la lettre à Romm paraît réunir anecdotiquement. Il faut pourtant d'abord dans cette même lettre s'arrêter à la façon dont Matisse rapproche ses deux œuvres : « un travail important » (pour le « mural ») et « un autre gros travail » (pour les eaux-fortes). Je ne vais pas citer ici à nouveau les nombreux propos dans lesquels Matisse insiste sur l'importante place qu'il accorde à son dessin dans le développement de sa peinture et sur les divers problèmes que ce rapport dessin/peinture lui pose. Ce qu'il faut pourtant ne pas oublier c'est que ce problématique rapport peinture/dessin (« Je suis donc un vieux cinglé qui veut recommencer sa peinture pour mourir enfin satisfait. Ce qui est pourtant impossible. Voulant faire une peinture en rapport avec mes dessins, ceux qui me viennent directement du cœur, tracés avec la plus grande simplicité, je suis engagé dans une route bien pénible qui me semble démesurée à cause du peu de temps que mon âge m'accordera. Et pourtant pour être d'accord avec moi-même je ne puis faire autrement [127] »), Matisse va en chercher et en trouver la solution dans les papiers découpés : « Le papier découpé me permet de dessiner dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contenu et d'y installer la couleur — l'un modifiant l'autre —, je dessine directement dans la couleur qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des deux moyens qui ne font plus qu'un... [128]. » Ce rapport décisif à ce que Matisse nomme « un nouveau moyen d'expression » vient résoudre, en la rendant productive, l'instauration d'une dichotomie (peinture-dessin) proche par bien des points, dans son mode d'économie subjective, de celle que nous avons vu se mettre en place avec les deux « Leçons » (*la Leçon de piano* et *la Leçon de musique*).

Toutefois, cette approche privilégiée du travail de dessin-découpage dans le papier de couleur ne s'est pas effectuée par un brusque miracle d'inspiration artistique. Là, comme

en toute chose, l'appréhension matissienne traverse une longue période d'élaboration, l'origine manifeste de l'emploi du papier de couleur découpé remontant justement à 1931-1932 et au travail de préparation du « mural » de la collection Barnes. Avec ce mural Matisse se trouve pour la première fois confronté à des problèmes[129] dont les lettres à A. G. Romm ne rendent pas tout à fait compte. Dans ses lettres à Romm, Matisse paraît en effet vouloir accentuer l'objectivité de sa démarche; Romm écrit à Matisse que dans le mural de Merion, « l'élément humain » est moins prononcé que dans *la Danse* de la collection Stschoukine, et d'une certaine façon Matisse abonde dans son sens. La pratique du peintre est toutefois trop vaste et complexe pour que pour une œuvre de cette importance il consente à se laisser enfermer dans quelque réduction rationaliste que ce soit. Et, alors même qu'il écrit à Romm la lettre citée ci-dessus, paraît une interview qu'il a accordée à Dorothy Dudley et dans laquelle il précise : « Calculé n'est pas le mot. Pendant quarante ans j'ai travaillé sans interruption, j'ai fait études et expériences. Ce que je fais maintenant sort du cœur. Tout ce que je peins est produit de cette manière[130]. » D'une façon encore plus précise il indiquera beaucoup plus tard dans une note à Raymond Escholier : « Peut-être serait-il important d'indiquer que la composition du panneau est sortie d'un corps à corps de l'artiste et des cinquante-deux mètres carrés de surface, dont l'esprit de l'artiste a dû prendre possession, et non par le procédé moderne de projection d'une composition sur une surface un certain nombre de fois plus grande " à la demande " et calquée[131]. »

C'est ce « corps à corps » et la distance *théorique* que Matisse prend avec le procédé rationnel de projection qui donnent au panneau de Merion son importance fondamentale dans la pratique du peintre. Nous ne manquerons pas, bien entendu, de remarquer l'impact analytique qu'appelle une telle formulation[132] et ce qu'elle sous-entend d'inscription inconsciente, mais non sans oublier la part

de réalité objective qui a pu la produire. Au moment où il réalise la commande du docteur Barnes, Matisse a soixante-deux ans, il ne peut absolument répondre de l'effort que lui demande un tel travail et, c'est la justification objective de ce corps à corps d'un travail colossal (de 52 mètres carrés de surface) avec les possibilités physiques du peintre qui va obliger-autoriser l'emploi du papier *coupé*. Cette autorisation-obligée, cette obligation-autorisée marquant l'importance transformationnelle de ce moment dans la carrière de Matisse. Plusieurs versions nous sont proposées de ce qui n'est alors vécu que comme procédé technique; A. Barr nous dit, sur la foi de ce que lui rapporte le fils du peintre (Pierre Matisse), que Matisse prit un assistant (« *he had to hire an assistant to do some of the "leg work" while he directed from below* [133] »), alors que Pierre Schneider [134] produit, malheureusement sans en préciser la source de toutes autres informations : « Matisse fait colorier *par des assistantes* (avec des couleurs choisies par lui, il est vrai) les feuilles de papier qu'il découpe aux ciseaux et épingle — ou fait épingler au mur [135]. » On voit que d'un récit à l'autre non seulement l'assistant s'est multiplié mais encore qu'il a changé de sexe. Une analyse détaillée du panneau de Merion exigerait qu'un éclaircissement supplémentaire soit apporté sur ce point. En effet, dans le « corps à corps » dont parle Matisse, l'intermédiaire d'un assistant ou de plusieurs assistantes donne au moment analytique un éclairage assez différent.

Nous ne retiendrons de toute façon maintenant que le schéma général de cette aventure que fut pour le vieux Matisse la réalisation du panneau de Merion, c'est-à-dire l'événement, à tous les sens du mot, que produit et reproduit ce travail et la *coupure* que de multiples façons il manifeste. Corps à corps du peintre de soixante-deux ans avec l'immense surface peinte, coupure effective : femme/musique/danse. Ce qui se coupe dans la couleur et va danser, c'est une fois de plus *la femme*, c'est le dessin (le dessein) de Matisse :

« Ces nymphes je les veux perpétuer »

« Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses, et par d'idolâtres peintures,
A leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers »

« Je tiens la reine!
O sûr châtiment... »

Dessiner avec des ciseaux

1930-1932, c'est cette « coupure » qui mettra quinze ans à se réaliser dans les grands papiers découpés de Matisse [136], c'est cette « coupure » effective qui permettra au peintre, dans le mouvement qui a produit le « mural » de Merion et les illustrations pour les « Poésies de Mallarmé » [137], d'en finir avec la fausse coupure dichotomique. Le problème peinture/dessin, couleur/dessein, s'établit très tôt dans les toiles de Matisse, et il est structuralement lié à l'ordre du système du peintre. Une toile comme par exemple *l'Atelier rouge* (1911, Museum of Modern Art, N.Y.) témoigne déjà de cette préoccupation. Dans l'atelier de couleur rouge, dans l'atelier (la fabrique), rouge, dans la production du rouge, dans le rouge, les œuvres, les peintures et les sculptures de Matisse sont çà et là comme autant de trous, de percées — non pas fenêtres sur le monde mais fuites des constitutions de couleur dans la couleur envahissante, maîtresse — alors que les figures du « réel » (l'ameublement de l'atelier) sont présentées en silhouette et se *découpent* sur le *fond uniforme de la couleur*. En haut à droite, le *Luxe* (1907), en bas à gauche, sur la table, recroquevillée *dans une assiette* [138] une femme endormie. Ce dessin dans la couleur établit

l'ordonnance productive du système de Matisse; c'est lui seul dans son modèle structural, qui peut permettre de comprendre la double négation de 1916-1917 (piano-musique), c'est lui à nouveau qui surgit au plus près de ce qui le produit avec les problèmes que pose au peintre de soixante-deux ans le « corps à corps » du panneau *la Danse* de Merion avec une égale accentuation (voir la lettre à Romm) de la *coupure* (recours aux papiers découpés) et du dessin coupant (gravure sur cuivre[139] des illustrations aux « Poésies de Mallarmé »).

Ce côté *coupant* (castrant) du dessin (du dessein) de Matisse s'établit aussi de ce que *de lui-même* il se coupe de la peinture (de la couleur). L'agressivité de la couleur (cf. ci-dessus *la Femme peinte*-fauvisme) doit faire l'expérience de cette coupure (MA : adjectif possessif féminin-TISSE : entrelace), qui n'est pas séparation (en deux « Leçons » piano-musique, tradition-avant-garde, etc.) mais négation de la négation (*la Danse* de Merion), inscription de la castration (« Qui veut se donner à la peinture, doit commencer par se faire couper la langue »... « Dessiner avec des ciseaux, découper *à vif* dans la couleur[140] ») telle que le peintre, avec plus de cinquante ans de travail, convertit, à soixante-dix-neuf ans, avec ses grands papiers coupés, une ancienne force entêtée en une nouvelle intelligence.

Papier collé

L'utilisation qui est ici proposée du travail de Matisse ne prétend aucunement être exhaustive. Dans le projet d'établissement du « programme » qui conditionne le modèle matissien, je n'ai évidemment fait qu'approcher brièvement la plupart des toiles du peintre, et chacune de ces lectures demandera à être reprise et développée.

Avril 1970-juillet 1971.

MA-TISSE

Relisant aujourd'hui (*février 1976*) *cet essai sur Matisse je surprends dans les dernières lignes une tentative de conclusion dans le jeu de mots que je m'étais cru autorisé à faire sur son nom. Conclusion dans la mesure où cet essai est sous-titré « programmation » et où ce jeu de mots, alors quelque peu empirique, me paraît aujourd'hui pouvoir se donner comme la clé du programme matissien. Matisse, entendu ici dans la proximité d'un fantasme de castration* (« *qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue* », Jazz), *était alors interprété : MA, adjectif possessif féminin — TISSE, entrelace. J'y reviens aujourd'hui en développant le sens que ce jeu de mots portait alors :* ma, *la mienne, celle qui est à moi* tisse. *Et pour prendre quelque distance avec ce qui pourrait paraître relever d'une obsession trop personnelle je renverrai le lecteur sceptique à la première apparition du nom de Matisse dans l'œuvre de L. Aragon. Curieusement le nom de Matisse n'apparaît pas pour la première fois dans un des articles consacrés au peintre et réunis, dans* Henri Matisse roman, « *roman* » *dont Aragon lui-même nous dit qu'il fut une* « *obsession* ». *Matisse apparaît pour la première fois sous la signature d'Aragon dans* le Libertinage (*1924*). *Dans une courte nouvelle intitulée* « *Madame à sa tour monte* » *et dédiée à André Breton, Matisse est alors pour Aragon un prénom de femme :* « *Exceptionnellement Matisse n'est pas une Russe mais une rousse qui naquit aux Batignolles voilà bien vingt ans tout de même.* » *Il faut noter que naturellement ce texte n'est pas repris dans le* Henri Matisse roman, *dans la mesure où vraisemblablement, si l'on en croit les divers préambules, préface, prière d'insérer qui constituent l'opus il en joue le programme inconscient :* « *Un jeune homme présomptueux mais fort riche qui désirait inspirer à Matisse le désir de sa personne, lui avait donné, dans la persuasion*

qu'une femme de goût raffole toujours des Beaux-Arts, un Rembrandt authentique et un buste de Houdon » (le Libertinage). *Ceci entre autres bien entendu et sans présager du rôle que joue le nom de l'artiste dans l'admiration que les amateurs portent à son œuvre, rôle inestimable puisqu'il participe inévitablement aux particularités qui se « tissent » dans le génie du peintre. MA-TISSE, comme l'indique le déplacement d'intérêt manifesté par Aragon, entre un personnage féminin (« Madame à sa tour monte ») et Henri Matisse peintre, tient et évoque plus ou moins consciemment quelque chose qui engage l'énigme que pose aux enfants la différence anatomique des sexes. Si MA est un adjectif possessif féminin, TISSE n'évoque-t-il pas l'activité dont selon Freud l'invention devrait être attribuée aux femmes : « Peut-être ont-elles cependant trouvé une technique, celle du tissage, du tressage. S'il en est vraiment ainsi, on est tenté de deviner le motif inconscient de cette invention. La nature elle-même aurait fourni le modèle d'une semblable copie en faisant pousser sur les organes génitaux les poils qui les masquent. Le progrès qui restait à faire était d'enlacer les fibres plantées dans la peau et qui ne formaient qu'une sorte de feutrage* » (Nouvelles Conférences sur la psychanalyse). *De* Ma (*la mienne*) *à* Tisse *il y va on le voit de cette curiosité que traite le fantasme de castration* (*j'ai développé ce propos dans « La folie thétique », in* Tel Quel *65, printemps 1976*), *tout le génie du peintre est là.*

NOTES

1. Voir « Contradiction principale, contradiction spécifique. L'imitation de la peinture », dans *L'Enseignement de la peinture*, coll. « Tel Quel », Éd. du Seuil, 1971.
2. J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme* (1955); *Le Post-Impressionnisme* (1961), Albin Michel.
3. Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Pierre Tisné, 1954.
4. R. Escholier, *Matisse, ce vivant*, Librairie A. Fayard, 1958.

5. A. Barr, *Matisse, his art and his public*, New York, Museum of Modern Art, 1951.
6. R. Escholier, *op. cit.*
7. La mère de Matisse avait, comme on dit, des aspirations artistiques. Elle aida son plus jeune fils à prendre sa décision (l'aîné était destiné à prendre la succession du magasin). De même que c'est l'idée de voir Henri Matisse suivre les cours de Bouguereau, alors au sommet de sa carrière, de sa gloire et de ses prix, qui emporta la décision du père.
8. H. Matisse, *De la couleur*, Éd. Verve, 1945.
9. Matisse à G. Diehl en mai 1943.
10. *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, Grand Palais, avril-septembre 1970.
11. Jacques Guenne, *Portraits d'artistes*, Éd. Scheur, 1925.
12. A. Barr, *op. cit.*
13. R. Escholier, *op. cit.*
14. Voir *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, n° 4.
15. *Ibid.*, n° 5.
16. Coll. Courtauld, *Courtauld Institut Galleries*, University of London.
17. *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, n^{os} 7-10-12; ces toiles proviennent de l'atelier du peintre.
18. G. Diehl, *op. cit.*
19. *Ibid.*
20. Coll. E. G. Robinson.
21. La composition et le sujet de cette toile sont identiques à ceux de la toile de Vuillard, *la Famille Vuillard déjeunant*, 1896, coll. R. F. Colin, New York.
22. Propos rapporté par A. Barr, *op. cit.*
23. Les deux Cézanne de la coll. Caillebotte exposés au Luxembourg sont : *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*, 1883-1885 (L. Venturi, n° 428) et *Cour de ferme*, 1879-1882 (L. Venturi, n° 326).
24. A. Barr, *op. cit.*
25. Cité par R. Escholier, *op. cit.*
26. R. Escholier, *op. cit.*
27. *Ibid.*
28. 1898, coll. D^{r} A. M. Sackler, New York, *Catalogue exposition du Centenaire*, n° 26.
29. Sur ce propos de Matisse, voir G. Diehl, *op. cit.* ; la toile qu'acheta Matisse figure au *Catalogue L. Venturi* sous le n° 381 : 1879-1882, *Trois Baigneuses*, 50 × 50 cm. Cette toile se trouve aujourd'hui au Petit-Palais.
30. Lettre à R. Escholier, R. Escholier, *op. cit.*
31. *Les Fauves*, Genève, Éd. des Trois Collines, 1949.
32. « Henri Matisse vous parle », *Traits*, 1950.
33. G. Diehl, *op. cit.*
34. Henri Matisse, *De la couleur*, Éd. Verve, vol. IV, n° 13 (c'est moi qui souligne).
35. Lettre de Matisse à A. Rouveyre le 28 décembre 1947.
36. « Henri Matisse vous parle », *Traits*, 1950.
37. Henri Matisse, *op. cit.*, Éd. Verve.

38. Christian Zervos, *Picasso*, t. II, a.
39. Matisse, *op. cit.*, Éd. Verve.
40. Propos de H. Matisse rapporté par G. Diehl.
41. Voir le relevé qu'en fait Jean Laude dans son livre *la Peinture française et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968.
42. Voir « L'imitation de la peinture » in *L'Enseignement de la peinture*, *op. cit.*
43. H. Matisse, « Note d'un peintre sur son dessin », in *Le Point*, juillet 1939.
44. Jacques Derrida, « La double séance », in *Tel Quel*, nos 42-43, été 1970 et automne 1970.
45. J. Derrida, *op. cit.*
46. Il faut renvoyer ici au travail de J. Derrida, *De la grammatologie*, Éd. de Minuit, 1967.
47. Nietzsche, *Volonté de puissance*, Gallimard, 100, livre I, t. I, p. 67.
48. Propos de Matisse rapporté par G. Diehl.
49. Préface au livre de Georges Duthuit, *Les Fauves*, Genève, Éd. des Trois Collines, 1949.
50. Henri Matisse, texte publié dans la *Grande Revue* en décembre 1908.
51. G. Duthuit, *op. cit.*
52. Selon R. Escholier, Matisse récitait souvent ces vers de Mallarmé :

> « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
> De qui l'extase pure est de peindre la fin
> Sur des tasses de neige à la lune ravie
> D'une bizarre fleur qu'il a sentie enfant
> Au filigrane bleu de l'âme se greffant. »

On pourrait commenter l'utilisation que Matisse pouvait faire de ces vers en rappelant que la mère de Matisse peignait sur porcelaine — « painted china ». Ce « Chinois » ressemble en effet curieusement à Matisse.

53. On trouve la première de ces citations dans le message que Matisse adresse à sa ville natale lors de l'inauguration du musée de Cateau le 8 novembre 1952, juste deux ans avant sa mort. La seconde de ces citations est extraite de « Note d'un peintre sur son dessin », *op. cit.*
54. In *Grande Revue*, *op. cit.*
55. Dixit R. Escholier, *op. cit.*
56. R. Escholier, *op. cit.*
57. *Ibid.*
58. Lettre à Pierre Matisse du 7 janvier 1942.
59. Voir, à ce propos, les travaux de Philippe Sollers sur la notion « d'histoire monumentale » in *Logiques*, coll. « Tel Quel », Éd. du Seuil, 1968.
60. H. Matisse, *op. cit.*, Éd. Verve, IV, n° 13, 1945.
61. R. Escholier, *op. cit.*
62. H. Matisse, *La Chapelle du Rosaire*, Vence, 1951.
63. Cité par Guichard Meili, *H. Matisse* (c'est moi qui souligne).
64. In *Grande Revue*, *op. cit.*

65. H. Matisse, *Portraits*, Monte-Carlo, Sauret, 1954. Aragon relevant ces mêmes lignes de Matisse écrit : « Que ne donnerais-je pas pour retrouver ce bout de papier vraisemblablement chiffonné et jeté par terre dans ce bureau de poste picard! » (*De la ressemblance*, Fondation Maeght, 1969.) Retrouver ce « papier chiffonné », c'est précisément *le travail analytique* que nous nous proposons d'avancer ici et que l'éclectisme d'Aragon contourne systématiquement.

66. H. Matisse, *op. cit.*, É. Verve.

67. H. Matisse, « Note d'un peintre... », *op. cit.*

68. Lettre à A. Rouveyre, s. d.

69. A. Barr, *op. cit.*

70. *Ibid.*, p. 13. P. Schneider écrit : « C'est tout de suite après le cadeau de cette boîte qu'il réalise sa première toile », in *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, *op. cit.*

71. A. Barr, *op. cit.*, voir note 52.

72. G. Diehl, *op. cit.*, p. 6. Le renseignement suivant étant faux, il faut émettre des réserves sur cette information qu'on ne retrouve chez aucun autre biographe.

73. C'est moi qui souligne.

74. Musée des Beaux-Arts de Copenhague.

75. Coll. J. Koerfer, Berne.

76. Rapporté par A. Barr, *op. cit.*

77. H. Matisse, « Note d'un peintre... », *op. cit.*

78. G. Diehl, *op. cit.*, p. 97.

79. *Grande Revue*, *op. cit.*

80. Voir la définition normative que Platon (*République*, livre x) donne de la peinture : « Et le peintre, dirons-nous que lui aussi est l'ouvrier et le producteur de cet objet? / Nullement / Alors qu'est-il selon toi, par rapport au lit? / Le nom, répondit-il, qui me paraît le mieux lui convenir est celui d'imitateur de la chose dont ceux-là sont les ouvriers / Bien, dis-je. Alors tu appelles imitateur l'auteur d'un produit éloigné de la nature de trois degrés? » Éd. les Belles Lettres, 1948, p. 268 et s.

81. Mélanie Klein, *Envie et Gratitude*, Gallimard, p. 99, 1968.

82. Philippe Sollers, « Dante et la traversée de l'écriture », in *Logiques*, *op. cit.*

83. Freud, *La Vie sexuelle*, PUF, 1970 (c'est moi qui souligne).

84. Freud, *Totem et Tabou*, Payot, 1951.

85. Teoph. de sens. 49-92 in *Démocrite* par Maurice Solovine, Librairie Félix Alcan, 1928.

86. Aët. 1, 15, 8, in *Démocrite*, *op. cit.*

87. Arist. de gen et corr., 1, 2, 316 al, in *Democrite*, *op. cit.*

L'état dans lequel nous sont parvenus les textes des matérialistes de l'antiquité ne nous permet pas, à partir des fragments dont nous disposons, de systématiser une mise en place conceptuelle; nous devons donc avant tout retenir ces textes comme argument de travail. Je voudrais ici donner un bref relevé des fragments de Démocrite sur la couleur, la saveur et la forme — de telle façon qu'on puisse les lire en même temps que l'analyse que le *Hong fan*, traité chinois des VI^e^, V^e^ siècles avant J.-C., donne des mêmes structures opérationnelles. C'est-à-dire, en même temps qu'un travail chinois quasiment contemporain de celui

de Démocrite. Selon Sext., *Math.* VII, 135, Démocrite écrit : « Convention que le doux, convention que l'amer, convention que le chaud, convention que le froid : en réalité il n'y a que des atomes et du vide » (In *Démocrite* par M. Solovine.) On l'a vu, selon Aët. 1, 15, 8, il affirme que les apparences de la couleur « se présentent sous quatre espèces : *blanc*, *noir*, *rouge*, *jaune* ». Et selon Arist., *De gen. et corr.*, « Démocrite affirme que *le noir* correspond au *rude* et le *blanc* au *lisse*, et il ramène les saveurs aux atomes. » Tandis que Theophr., *De caus. plant.*, VI 1, 6 (55AI29) : « Démocrite en coordonnant une forme particulière à chaque saveur dit que *le doux* est produit par la *forme ronde* et de grandeur bien proportionnée; *l'âcre* est produit par la forme de grandes proportions, parsemée de pointes, anguleuse et non arrondie ; *le piquant* est produit, comme l'indique déjà son nom, par des formes pointues, anguleuses, recourbées, légères et non arrondies; *l'aigre* est produit par la forme ronde, légère, anguleuse et recourbée; *le salé* est produit par la forme anguleuse, qui est de grandeur bien proportionnée, oblique et scalène; *l'amer* est produit par la forme arrondie, qui a une courbure unie et qui est de petite grandeur; *le gras* est produit par la forme légère ronde et petite » (c'est moi qui souligne).

Ce qui nous donne, selon Démocrite :

blanc-lisse / noir-rude

rouge-aigu? / jaune-rond?

à retrouver dans l'ordre des saveurs, telles qu'elles sont données ci-dessus. Dans ce même ordre de questions posées par la fragmentation des textes et le peu d'assurance que nous avons quant à l'établissement des récits à travers lesquels ils nous arrivent, il faut ici noter également que, pour Empédocle, le *blanc* correspond au *feu*, et le *noir* à *l'eau*.

Selon l'analyse que nous en donne Marcel Granet dans *la Pensée chinoise* (Albin Michel, 1950) le *Hong fan* dans lequel la tradition verrait volontiers un ouvrage du troisième ou deuxième millénaire avant J.-C., alors que certains critiques modernes l'attribuent les uns au VIII^e^ et les autres au III^e^ siècle avant J.-C., et qui selon Granet doit être placé vers le VI^e^-V^e^ siècle avant J.-C. — le *Hong fan* établit lui aussi une combinaison d'équivalences entre les *Couleurs* et les *Saveurs*. Marcel Granet écrit : « Le *Hong fan* et le *Yue ling*, qui affectent aux Éléments, l'un le *premier* des nombres d'un *couple congruent* et l'autre le *second* de ces nombres (le nombre fort), envisagent apparemment les correspondances numériques de points de vue différents, mais qui se complètent : tous deux s'inspirent d'un système général de classification *dont de nombreux mythes* attestent l'antiquité et le prestige. Ce système consiste en une combinaison d'équivalences établies entre les Saisons, les Orients, ... les *Couleurs*, les *Saveurs*, ... et les *Éléments* ainsi que les *Nombres*. Le *Yue ling* rapporte le nombre 6 et la *saveur salée* (hien) à *l'Hiver* (= Nord), qu'il place sous l'influence (tö = vertu) de *l'Eau;* le nombre 7 et la *saveur amère* (k'ou) à *l'Été* (= *Sud*) qu'il place sous l'influence du *Feu;* le nombre 8 et la *saveur acide* (siuan) au *Printemps* (= *Est*) qu'il place sous l'influence du *Bois;* le nombre 9 et la *saveur âcre* (sin) à *l'Automne* (= *Ouest*) qu'il place sous l'influence du *Métal;* le nombre 5 et la *saveur douce* (kan) au *Centre* qu'il identifie à la *Terre* — cependant que (désignant les saveurs cardinales par les

mêmes mots que le *Yue ling*) le *Hong fan* écrit : « (Ce qui) humecte (et) tend vers le Bas [Eau : 1], produit le salé; (ce qui) flambe (et) tend vers le Haut [Feu : 2] produit l'amer; (ce qui) se courbe (et) se dresse [Bois : 3] produit l'acide; (ce qui) est ductile (et) multiforme [Métal : 4] produit l'âcre; (ce qui) est ensemencé (et) moissonné [Terre : 5] produit le doux » (p. 170-171). On sait que, d'autre part (voir Granet, *op. cit.*, p. 87) le *Rouge* est dans l'organisation de la pensée savante en Chine, emblématique de l'*Été* et du *Sud;* le *Vert* des *muscles*, du *foie*, du *printemps* et de l'*Est;* le *Blanc* du *poumon*, de *l'automne*, de l'*Ouest;* le *Noir* de l'*hiver*, du *Nord;* et le *Jaune* du *centre*. Ce qui nous donne :

NOIR	Hiver	Nord	Eau	Saveur salée	bas
VERT	Printemps	Est	Bois	Saveur acide	courbé (et) redressé
ROUGE	Été	Sud	Feu	Saveur amère	haut
BLANC	Automne	Ouest	Métal	Saveur âcre	ductile multiforme

(JAUNE-CENTRE-TERRE-DOUX-ENSEMENCÉ(et)MOISSONNÉ)

Comme on le voit la théorie du matérialiste grec (Démocrite) — ce qui nous en reste en tout cas — n'est pas, loin de là, étrangère à la logique chinoise dans son organisation du temps, de l'espace, et de leurs éléments moteurs.

88. Freud, *Métapsychologie*, p. 20, Gallimard (c'est moi qui souligne). Il faut noter ici le rapport qui s'établit de Démocrite à Freud quant au possible processus « chimique » des pulsions.

89. *Ibid*, p. 32 :

« Nous avons pris l'habitude d'appeler *narcissisme* cette phase du début du développement du Moi, pendant laquelle ses pulsions sexuelles trouvent une satisfaction auto-érotique, sans soumettre d'abord à la discussion les relations entre auto-érotisme et narcissisme. Il faut donc dire que le stade préliminaire de *la pulsion de regarder*, pendant lequel le plaisir de regarder a pour objet le corps propre, appartient au narcissisme, est une forme narcissique. A partir d'elle, la *pulsion de regarder active* se développe en abandonnant le narcissisme; mais la *pulsion de regarder passive*, elle, maintiendrait l'objet narcissique. De même, la transformation du sadisme en masochisme signifierait un retour à l'objet narcissique, tandis que dans les deux cas *le sujet narcissique est échangé par identification* avec un autre moi, étranger. Si nous tenons compte du stade préliminaire narcissique que nous avons construit dans le cas du sadisme, nous approchons de la conception plus générale, selon laquelle ces destins pulsionnels que sont le retournement sur le Moi propre et le renversement de l'activité en passivité dépendent de l'organisation narcissique du Moi et portent la marque de cette phase. Ils correspondent peut-être aux tentatives de défense qui, à des stades supérieurs du développement du Moi, sont réalisées par d'autres moyens. Ici nous avons bien conscience de n'avoir soumis à la discussion, jusqu'à présent, que les deux couples d'opposés pulsionnels : sadisme-masochisme et *plaisir de regarder-plaisir de montrer*. » — Cette analyse de Freud, entendue dans le champ d'une approche de la peinture, serait à formaliser — étant entendu que, pour ce que nous prenons ici en considération (Matisse), nous entendons bien que le sujet narcissique est échangé par identification avec cet autre Moi étranger (et le plus proche), la mère (c'est moi qui souligne le texte de Freud).

90. Freud, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, édit. Paris, 1962.
91. Karl Abraham, *Contribution de l'érotisme oral à la formation du caractère*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 341, Payot, 1966 (c'est moi qui souligne).
92. K. Abraham, *op. cit.*, p. 33 (c'est moi qui souligne).
93. Voir « L'Imitation de la peinture », in *L'Enseignement de la peinture*, *op. cit.*
94. Henri Matisse interviewé par R. Bernier (« A propos du film *Une visite avec Matisse* », 1946, A. Leveillé, metteur en scène) in *Vogue*, février 1940. Cité par A. Barr, *op. cit.*, p. 260.
95. H. Matisse, *Portraits*, *op. cit.*, 1954.
96. H. Matisse, *Jazz*, 1947.
97. H. Matisse, *ibid.*
98. Cité par R. Escholier, *op. cit.*, p. 188 (c'est moi qui souligne).
99. Louis Aragon, *Matisse en France*, Éd. Martin Fabiani, 1943 (c'est moi qui souligne).
100. Louis Aragon, *op. cit.*
101. *Ibid.*
102. *Ibid.*
103. Propos de Matisse à Tériade, *Minotaure*, 1934.
104. H. Matisse, *Le Point*, « art. cité », juillet 1939.
105. H. Matisse, *Jazz*, *op. cit.* Il faut noter ici que ayant à produire du texte pour séparer les planches de *Jazz*, Matisse se voit, sans s'expliquer bien pourquoi, dans l'obligation d'avoir recours à l'écriture manuscrite (dessinée) : « J'ai jugé que l'écriture manuscrite convenait mieux à cet usage... La dimension exceptionnelle de l'écriture me semble obligatoire pour un rapport décoratif avec le caractère des planches en couleurs. Ces pages ne servent donc que d'accompagnement à mes couleurs comme des asters aident dans la composition d'un bouquet de fleurs d'une plus grande importance. » On voit bien comment Matisse est plus intéressé là par son graphisme que par ce que ce graphisme véhicule. Il est intéressant de constater que, d'autre part, ce texte est certainement un des plus religieux, un des plus métaphysiques du peintre... et qu'on y trouve une longue citation de *L'Imitation de Jésus-Christ* (venant en somme « servir d'accompagnement » aux couleurs du peintre). A partir de ses définitions du signe, de la couleur, et de tout ce qui est, de multiple façon, lisible dans le texte de *Jazz*, il faudrait développer cette notion « d'imitation » chez Matisse (et dans la peinture en général). Imitation qui, Matisse le suggère bien, est davantage celle d'un dessin que celle d'une figure — à moins que ce dessin ne soit celui de la figure...
106. Le nom du peintre pourrait lui-même venir certifier ce que développe la pratique picturale, cf. ce qui en est suggéré en fin de ce texte dans le chapitre « Dessiner avec des ciseaux ».
107. E. Tériade, « Propos de Matisse », *Minotaure*, n° 3-4/10, 1933. Repris dans « De la couleur », Éd. Verve, n° 13, 1945.
108. C'est moi qui souligne. « De la couleur », *op. cit.*
109. *Ibid.*
110. *Ibid.*
111. Pierre Schneider, dans le *Catalogue de l'exposition du Cente*

naire de Paris, note que *la Lectrice à la table jaune* (1944) fut interrompue par Matisse lors du retour de déportation de sa fille, et qu'il ne put jamais achever cette toile.

112. Lettre à A. Rouveyre, 6 octobre 1941, citée dans le *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, p. 254.

113. Aussi m'en tiendrai-je ici, à titre d'exemple du travail que peut produire l'approche de la peinture de Matisse, à ce qui se met ci-dessus en scène à partir de la *Femme au chapeau*.

114. Dans cette tentative d'approche du système de Matisse, je suis inévitablement amené à schématiser le vaste tissu de contradictions que la pratique de Matisse met en scène; c'est qu'au demeurant l'état des travaux sur Matisse, et notamment des travaux biographiques, ne permet guère de s'aventurer plus avant.

115. A. Barr, *op. cit.* (c'est moi qui souligne).

116. R. Escholier, *op. cit.* Voir la correspondance de H. Matisse avec C. Camoin, présentée par Danielle Giraudy dans la *Revue de l'Art*, n° 12, 1971; Matisse écrit à Camoin à l'automne 1914 : « Qu'est devenue ma mère à qui les médecins avaient donné à vivre un an ou deux, il y a trois ans, quand elle eut une crise cardiaque? » Cette correspondance qui paraît alors que je corrige les premières épreuves de ce livre a le grand mérite d'établir plusieurs événements de la biographie du peintre (mort du père en 1910, voir la lettre de Camoin du 18 octobre 1910 — difficultés familiales, lettre de Camoin de juillet 1941, etc.) et surtout de dater, sur le témoignage du peintre lui-même, la chronologie des « deux leçons » (lettre de Matisse de 1917 permettant d'affirmer que *la Leçon de piano* a précédé *la Leçon de musique*).

117. R. Escholier, *op. cit.*, p. 117.

118. Jacques Lassaignes, *Matisse*, Genève, Éd. Skira, 1959, p. 89.

119. Ces trois toiles se trouvent reproduites dans le *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, Paris, *op. cit.*, p. 39, 41, 215.

120. Johannes Itten, dans *L'Art de la couleur*, Paris, H. Dessain et Totra, 1967, écrira dans sa description de la toile de Matisse qu'il baptise *le Piano* et qui n'est autre que *la Leçon de piano* : « Le personnage clair assis sur une chaise élevée est sans aucun doute le reflet dans la glace d'une jeune fille, auditrice que le garçon, qui joue au piano, regarde ou se représente comme une vision. » — Description dont la fantaisie ne le cède qu'à l'aveuglement. Quant à G. Diehl plus prudent mais non moins attaché au naturalisme, il écrit : « Une figure de femme écoute les gammes du jeune Pierre Matisse. Elle est juchée sur un tabouret d'atelier (comme *la Femme au tabouret*, ex. coll. Stschoukine), et pour remplir le grand rectangle gris qui lui sert de fond, Matisse a étiré son modèle dans le sens de la hauteur, comme les imagiers romans ne craignaient pas de le faire... », *H. Matisse*, *op. cit.*, p. 142. La description de G. Diehl n'est pas moins étonnante que celle de J. Itten; si l'on sait en effet que Matisse reproduisait très souvent ses anciennes toiles dans les nouvelles, pourquoi vouloir que la reproduction du tableau *la Femme au tabouret* soit une figure de femme écoutant les gammes du jeune Matisse, et assise sur un tabouret d'atelier comme *la Femme au tabouret*. Je voudrais bien savoir aussi comment on en arrive à la conclusion que le jeune Pierre Matisse fait des gammes.

121. *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, Paris, *op. cit.*, p. 196.

122. Notons les rapports dialectiques que peuvent entretenir ces couples : musique/piano, violon/métronome, tableau/peinture.

123. Sur ce point le document le plus fantaisiste est certainement le propos de la femme du peintre, propos rapporté par R. Escholier dans *Matisse ce vivant*, *op. cit.*, p. 119 : « La vérité sur l'espèce de frénésie musicale qui, à cette époque, s'empara de l'artiste, m'a été révélée, après la mort du maître, par Mme Henri Matisse. Comme je lui parlais de la maladie curatile sèche [*sic*, je ne vois pas quelle maladie R. Escholier a baptisée de ce nom.] qui menaça la vue de Matisse, durant ses dernières années [...], sa veuve me fit cette réponse surprenante : Ce mal, en somme, devait venir de loin, car j'ai toujours connu mon mari tourmenté par la crainte de perdre la vue. Si bien que, quand nous vînmes nous fixer à Nice, en 1918, obsédé par cette pensée, il se mit à étudier très sérieusement le violon, et comme un jour, je lui en demandais la raison, Henri me répondit en toute simplicité : C'est un fait que je crains de perdre la vue et de ne plus pouvoir peindre; alors, j'ai songé à une chose : aveugle, on doit renoncer à la peinture, mais pas à la musique... Alors je pourrais toujours aller dans les cours et jouer du violon; ainsi, il me serait possible de vous faire vivre, toi, Margot et moi. » Ce propos qui peut évidemment se lire de multiples façons, je me garderai d'en interpréter la puérilité et je n'en retiendrai que le rapprochement (vue-œil-musique), rapprochement qui dans la série (leçon-musique-violon-piano... danse) qui nous préoccupe ici, paraît bien avoir été justement thérapeutique.

124. Cette lettre et quelques autres se trouvent reproduites dans le *Catalogue de l'exposition Matisse* qui a eu lieu à Moscou et à Léningrad en 1969 à l'occasion du centenaire de la naissance du peintre.

125. Ces deux versions du panneau de Merion sont en somme l'envers des deux « Leçons ».

126. Il faut ici d'autant plus insister sur l'importance subjective de cette œuvre que Matisse semble d'abord la dénier. En février 1934, il écrit toujours à Romm : « Moi qui me laisse toujours guider par mon instinct (autant qu'il arrive à vaincre ma raison), j'ai dû l'éviter car il me sortait de mon problème... » *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, Moscou, *op. cit.* La dénégation refoule là ce qui y travaille avec le plus de force.

127. « Lettre à A. Rouveyre, 3 juin 1947 », in *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, Paris, *op. cit.*, p. 244.

128. A André Lejard, *Ami de l'art*, octobre 1951.

129. Voir la description de ces problèmes dans le livre de A. Barr, *op. cit.*, p. 241-244.

130. Dorothy Dudley, « The Matisse fresco in Merion, Pennsylvania », *Hound & Horn* 7, n° 2, p. 298-303, janvier-mars 1934.

131. R. Escholier, *op. cit.*

132. Voir plus haut le chapitre sur *la Femme peinte* — le « corps à corps », ici, passe par des « découpages » qui ne sont pas sans évoquer celui d'Yvonne Landsberg.

133. A. Barr, *op. cit.*, p. 242.

134. *Catalogue de l'exposition du Centenaire*, Paris, *op. cit.*, p. 44.

135. C'est moi qui souligne.

136. On pourrait sans grand arbitraire établir sur quinze ans chacune des « périodes » de Matisse : 1891, entrée à l'académie Julian — 1905, *la Femme au chapeau*, portrait fauve de Mme Matisse — 1917, *la Leçon de Piano* — 1932, le mural de Merion — 1947, *Jazz* et les grands papiers découpés.

137. Le recueil de « Poésies de Mallarmé » est à relire dans son entier en fonction des dessins qu'il a produits et de la place de ses dessins dans le système de Matisse. Ce recueil de Mallarmé a beaucoup à nous apprendre sur Matisse.

138. Voir sur ce point les rapports que Matisse entretient avec la nourriture tels qu'ils sont établis plus haut (chap. *La Femme peinte et Signe/Nature*).

139. Ces gravures, Matisse les décrit de la façon suivante : « Des eaux-fortes d'un trait régulier, très mince, sans hachures, ce qui laisse la feuille imprimée presque aussi blanche qu'avant l'impression. Le dessin remplit la page sans marge, ce qui éclaircit encore la feuille, car le dessin n'est pas, comme généralement, massé vers le centre mais rayonne sur toute la feuille. Les rectos portant les hors-textes se trouvent placés en face des versos portant le texte en italique Garamond corps 20. Le problème était donc d'équilibrer les deux pages — une blanche, celle de l'eau-forte, et une noire, relativement, celle de la typographie. J'ai obtenu ce résultat en modifiant mon arabesque de façon que l'attention du spectateur soit intéressée par la feuille blanche autant que par la promesse de lecture du texte. Je compare mes deux feuilles à deux objets choisis par un jongleur. Supposons, en rapport avec le problème en question, une boule blanche et une boule noire et d'autre part mes deux pages, la claire et la sombre si différentes pourtant face à face. Malgré les différences entre les deux objets, l'art du jongleur en fait un ensemble harmonieux aux yeux du spectateur. » Extraits de *Comment j'ai fait mes livres*, Genève, A. Skira, 1946, p. 74-76. Repris dans « Matisse, l'œuvre gravée », in *Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1970.

140. H. Matisse, *Jazz*, *op. cit.*

2

Mondrian vingt-cinq ans après

Tout cet univers est privé de réalité à l'image d'un spectacle magique... les objets externes dépendent de la connaissance, et partant ce monde est vide.

Vijñana bhairava agama.

1. Sur la vérification d'un modèle

Détour

Vingt-cinq ans après la mort du peintre, et un peu plus de trente ans après son dernier séjour à Paris, les musées français ont consacré en 1970 une expostion rétrospective à l'œuvre de Mondrian. Ce long et silencieux détour pouvait laisser espérer un travail critique (qui dans ce cas n'aurait pas manqué d'être un travail d'autocritique) revenant sur la double situation historique de Mondrian : Mondrian il y a vingt-cinq ans — Mondrian aujourd'hui. Et puisque, semble-t-il, les « vertus » françaises se célèbrent elles-mêmes avec tant de satisfaction, la moindre des choses n'était-elle pas d'attendre de cette exposition les précisions qui manquent quant aux sources, quant aux influences de la peinture française sur Mondrian (Mondrian et les post-impressionnistes, Van Gogh, les pointillistes — Mondrian/

Jan Toorop/Manet — Mondrian/Jan Sluyters/Matisse, etc.)?

Rien de tout cela, même suggéré, dans la rétrospective de l'Orangerie, qui se contente de reprendre le vieux schéma de Michel Seuphor — Mondrian et l'abstraction « naturaliste » —, schéma reposant sur la « platitude » du paysage hollandais et la fameuse théorie de la verticale et de l'horizontale extraite entre autres des *Carnets de 1911* et de *Réalité naturelle et Réalité abstraite* (1919, 1920) : « Dans ce paysage-ci, l'horizontale, par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon. Une seule position est donc positivement exprimée. La position contraire, la verticale, ni aucune autre, ne s'exprime exactement dans ce paysage, je veux dire de manière linéaire. Et cependant, l'opposition est exprimée par le ciel dont la position élevée apparaît comme un vaste plan. Un plan indéterminé, il est vrai, mais sur lequel la lune pose un point exact. Ainsi, le plan du ciel est défini depuis ce point jusqu'à l'horizon. Cette définition est une ligne verticale bien que cette ligne ne soit pas apparente dans la nature. Il ne nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale. »

Dans cette perspective, la découverte du cubisme (exposition du Cercle d'Art moderne au musée municipal d'Amsterdam, octobre 1911) et le premier passage de Mondrian à Paris (1912, 1913 et 1914) deviennent décisifs dans l'abandon par le peintre de l'immédiate référence naturaliste, dans sa décision de « traduction » géométrique. Il s'agit là d'un type d'interprétation dont la vraisemblance et le succès (Michel Butor, dans *le Carré et son habitant*, NRF, janvier/février 1961, reprend en fait les thèses de Seuphor) tiennent essentiellement à une lecture non critique de certains aspects des textes, faut-il le dire, parfois naïfs, publiés par le peintre. Ce point de vue *non critique* relève d'un modèle culturel qui, envisageant la peinture dans son autonomie (étalon du spéculaire), va avec Mondrian trouver sa justification idéaliste. Il faut s'interroger sur la remarque de Michel Butor s'arrêtant à la définition non tragique que Mondrian

entend maintenir dans la peinture : « Nous voyons que Mondrian est pleinement conscient du caractère tragique que peut représenter une croix à l'intérieur de ses compositions, une croix latine surtout, c'est-à-dire dont la branche verticale inférieure est nettement plus longue que les branches horizontales. Quant à l'idée " plutôt littéraire " dont il parlait, nous la connaissons fort bien, c'est une idée traditionnelle et religieuse qui hante la conscience de tout Occidental. Il est d'autant plus remarquable de voir, à partir de 1935, cette croix envahir littéralement ses tableaux... » Ne peut-on pas entendre par là, ne va-t-on pas alors entendre par là, que la croix de Mondrian, que le passage de la croix « tragique » à la croix non tragique n'est autre que le passage à la somme de l'idéalisme hégélien? Le spéculaire retrouve ainsi dans cette verticale et dans cette horizontale qui se croisent, qui forment une croix non tragique, dans ce carré habité de croix non tragiques, la justification transcendantale, que la disparition de l'immédiate référence de figure naturaliste semblait devoir mettre en question.

Tel qu'on nous le présente à l'Orangerie, tel qu'on nous l'a toujours présenté, le travail de Mondrian n'est que l'addition évolutionniste d'une œuvre et d'un auteur à une histoire close et qui s'apprête à se répéter sous la forme de « l'abstraction », *de l'idée*. Le *Catalogue* établi par Michel Seuphor (*Piet Mondrian*, Flammarion, 1956) est de ce point de vue significatif; hors de toute chronologie, c'est la *figure* qui détermine et opère l'ordonnance d'une œuvre dès lors établie comme un vocabulaire dont le travail du peintre ne viendrait en somme qu'assurer les effets représentatifs. L'autoportrait vient bien entendu en tout premier, puisqu'il faut donner figure au nom de l'artiste si l'on veut valoriser ce nom comme signature des effets représentatifs. L'artiste justifie en son autoportrait de son « talent » à ordonner les figures et assure dès lors autorité dans l'ordre culturel qui pourra ainsi lui confier sa vérification de nature. Autoportrait donc en tout premier, puis portraits

de femmes, nus, paysages, vaches, fermes, moulins à vent, chrysanthèmes, meules, arbres, dunes et plages, jetées, tours, façades, etc.

Tout ceci n'étant possible qu'à partir d'un modèle culturel qui n'est en fait capable de fonctionner qu'au niveau de sa « vérification » et dont le système spéculaire (œuvre/auteur) ne s'assure, sous le nom de Mondrian, de la totalité unitaire (l'œuvre de...) que pour mieux censurer les contradictions qui viendraient déranger son ordre.

Le petit a

On comprend bien qu'il n'est pas question ici de rejeter toute une partie du travail de Mondrian, de faire semblant de croire que Mondrian n'a pas peint de portraits de femmes, de paysages, de dunes, de tours, de jetées, de façades, etc., ni d'ignorer certains des aspects de ses écrits. N'est-ce pas justement la totalité contradictoire du travail de Mondrian qui peut nous permettre, dans la diversité de ses effets, d'en penser la problématique?

Plus âgé de neuf ans que Picasso et de dix ans que Braque : on peut évidemment mettre l'accent sur la maturité du peintre lors de sa découverte du cubisme; né en 1872, Mondrian a alors près de quarante ans. Mais il faut aussi souligner dans ce même moment le *décalage* de la pratique de Mondrian par rapport à celle des peintres cubistes. Ce décalage est évidemment difficile à apprécier, le voyage de Mondrian à Paris dans les mois qui suivent l'exposition du Cercle d'Art moderne au musée municipal d'Amsterdam (octobre 1911) doit pourtant pouvoir nous servir d'indice. Ce voyage est alors le second que le peintre fait hors de son pays, le premier, en 1901, est un voyage en Espagne, en compagnie de Simon Maris, voyage, semble-t-il, sans influence sur le travail de Mondrian. Le voyage à Paris, par contre, sera un événement pour la peinture de Mondrian

— à tel point que le peintre décide alors de changer l'orthographe de son nom (de Mondriaan en Mondrian) afin de marquer une époque de son évolution. Notons qu'il conservera l'orthographe de cette signature jusqu'à sa mort, ce qui se trouve désigner le voyage à Paris comme, entre tous autres, le moment déterminant de son évolution.

Ce passage du Mondriaan au Mondrian, ce moment déterminant, peut être vu de diverses façons, dans une perspective évolutionniste sous la plume des critiques et des biographes, dans une volonté de propagande culturelle par le président du comité d'organisation de l'exposition du musée de l'Orangerie, Jean Leymarie : « Le peintre et théosophe hollandais Mondriaan qui, en se fixant en France, décida d'écrire son nom désormais historique avec un seul a, Mondrian, a vécu à Paris de 1912 à 1914, puis de 1919 à 1938. Seuls les aléas de la guerre l'éloignent un moment de sa ville d'adoption ou le forcent à la quitter » (préface au *Catalogue*).

Ce qui me semble plus important à signaler dans ce passage d'Amsterdam à Paris, c'est, si l'on veut le comprendre dans ses effets réels, *tout autant* le départ d'Amsterdam que le choix de la peinture cubiste. *Le décalage* de la pratique de Mondrian par rapport à celle des peintres cubistes, c'est ce départ qui peut permettre de le penser. Il ne faut pas oublier que lorsqu'il quitte Amsterdam Mondrian est loin d'être un peintre inconnu : il a ses détracteurs, et ses défenseurs, il a déjà participé à deux expositions de groupe au musée municipal d'Amsterdam (1909-1910), expositions qui n'ont pas manqué de faire scandale, le scandale se trouvant plus particulièrement soulevé par le travail de Mondrian, qui est alors traité de « malade et d'anormal ». Mondrian se trouve ainsi plus ou moins au centre de diverses polémiques dans la presse hollandaise, attaqué par N. H. Wolf, défendu par Conrad Kickert. Lorsqu'il quitte la Hollande, il est membre du comité directeur qui organise au Cercle d'Art moderne des expositions internationales d'art. Il faut pourtant considérer

alors ce que sont les toiles de 1908 à 1911 qui déclenchent ce scandale; elles vont du *Bois près d'Oele* (1907-1909) à *Évolution* (1910-1911). *Évolution* figure à l'exposition du Cercle d'Art moderne à côté d'un hommage à Paul Cézanne et de toiles de Braque et Picasso.

Ces toiles de Mondrian, j'entends, à partir du *Bois près d'Oele*, les séries, des meules, des arbres, des dunes, des tours, ces toiles restent prisonnières d'un espace subjectif que le peintre tente de réduire par aplatissement, mise en évidence du plan vertical du sujet (ceci étant plus particulièrement valable pour les séries des meules et des tours, comme pour les trois nus qui composent le triptyque de *Évolution*), non sans toutefois se trouver alors (et cela est aussi bien valable pour les arbres, dont les branches tentent d'accrocher la surface de la toile) devant une dramatisation plus ou moins naïve (voire décorative : *Évolution*) de la forme envahissante figurée. On voit bien comment le contour stylisé des trois nus féminins de *Évolution* cherche sans y parvenir à réduire l'accent emphatique (dramatique) que prend la figure lorsqu'elle tend à occuper tout le plan de la toile (les nus féminins comme les tours traversent la toile sur toute sa hauteur). Attacher la figure envahissante au cadre de la toile ne réduit pas l'espace naturaliste, cela ne fait qu'accentuer la nature de la figure qui, stylisée, devient essentiellement décorative. Il faudra attendre le *Nu* de 1912, de La Haye, pour voir la figure se diffuser en plans de surfaces inégales s'estompant près des bords, et perdre sa massivité anecdotiquement emphatique... mais les cubistes sont déjà passés par là.

Ce sont sans aucun doute les deux *Nature morte au pot de gingembre* (1911-1912) qui marquent le mieux le passage de la rétrospective Cézanne et de l'exposition des toiles de Braque et Picasso à Amsterdam. On imagine facilement l'effet produit sur le peintre : rapprochant sa toile *Évolution* de celles de Cézanne, Braque, Picasso, etc., Robert P. Welsh (*Catalogue des expositions de Toronto et de Philadelphie*) pense qu'il est possible que la *Nature morte au*

pot de gingembre nº 1 ait pu être commencée en Hollande, avant le départ de Mondrian pour Paris; R.P. Welsh établit son hypothèse sur le fait que Mondrian aurait, avant de partir, rendu un pot de gingembre à son ami A. P. van den Briel. L'hypothèse est vraisemblable quoiqu'elle n'explique en rien le pourquoi de ces deux natures mortes avec ustensiles de cuisine, abandonnées au milieu d'un travail qui fonctionne tout entier par séries. Sans doute un pot de gingembre est-il un objet courant dans les maisons de Hollande en raison des intérêts coloniaux en Indonésie, sans doute le choix du sujet peut-il à la rigueur rappeler les natures mortes au petit déjeuner des grands Hollandais du XVII^e siècle, encore que l'on puisse se demander si la présence d'un pot de gingembre s'impose « au petit déjeuner », tout cela n'explique pas pour autant la brusque découverte de la nature morte par un peintre qui l'a jusqu'alors presque délibérément ignorée. On ne trouve dans tout le catalogue que deux autres natures mortes, datant de 1893 et 1900. C'est pourquoi, me semble-t-il, si à la rigueur on peut accorder à Robert P. Welsh que la nature morte est de tradition hollandaise, il faut être plus prudent en ce qui concerne l'iconographie de ces deux toiles de Mondrian. Le sujet est, si l'on veut, hollandais, mais la forme ne l'est en aucune façon et elle rappellerait sans doute beaucoup mieux (dans la nature morte nº 1 avec son chiffon blanc qui vient casser et déplacer les lignes du bord de la table) n'importe quelle nature morte de Cézanne qu'aucune nature morte de la tradition hollandaise. Je n'ai pas pu vérifier quelles étaient les vingt-huit toiles de Cézanne réunies lors de cette première exposition du Cercle d'Art moderne à Amsterdam en octobre 1911, mais il serait bien étonnant que ne s'y trouvât pas une seule nature morte, une de ces natures mortes où le plan de la table se trouve redressé tandis qu'un torchon plus ou moins froissé en brise l'arête et déréalise le plan — une de ces natures mortes dont l'iconographie, pour n'être pas hollandaise, comporte pourtant très souvent un pot de gingembre, d'un gris-vert bleuté,

comme par exemple la nature morte de Munich (Bayerische Staatsgemaldesamm Lungen), ou encore celle de la collection S. C. Clark au Metropolitan Museum de New York; mais on n'en finirait pas de répertorier les natures mortes de Cézanne où figure le fameux pot de gingembre paillé.

Ce qui m'intéresse dans cette rencontre on ne peut plus vraisemblable, quand bien même aucune nature morte au pot de gingembre n'aurait figuré dans cette rétrospective de 1911 à Amsterdam, c'est qu'on ne peut pas négliger d'abord que les cubistes y sont introduits historiquement dans la perspective ouverte par Cézanne. Si le travail effectué par les cubistes pouvait sembler résoudre certains problèmes autour desquels Mondrian tournait depuis déjà quelques années, les vingt-huit Cézanne présentés à cette même exposition ne pouvaient pas ne pas faire comprendre au peintre hollandais, et le temps qu'il avait perdu à tenter de sortir de cette tradition académique hollandaise, où l'on semble aujourd'hui vouloir à nouveau l'enfermer, et le retard théorique pris par rapport à la rupture établie par Cézanne et dont il cherchait lui-même, sans y parvenir, à assurer l'inscription.

Le départ pour Paris et la transformation du nom propre vont en quelque sorte re-produire symboliquement dans la biographie du peintre la rupture qu'il cherchait à produire dans la continuité d'un savoir historicisé (dans sa pratique), rupture qui, dans la mesure où elle se trouvait déjà assumée théoriquement par d'autres, devait logiquement être reconnue par Mondrian comme événement biographique avant d'opérer les transformations que l'on sait.

Les deux *Nature morte au pot de gingembre* stratégiquement et historiquement isolées dans la production de Mondrian occupent ainsi une situation très importante quant au passage de Mondrian par le cubisme et quant à la spécificité de la pratique du peintre hollandais. Il ne faut en effet pas oublier de noter ce que le peintre a tenu à chiffrer de l'une à l'autre de ces deux natures mortes (la première

est datée de 1912 par Seuphor, tandis que le *Catalogue du Gemmeentemuseum* de La Haye, aussi bien que les *Catalogues des expositions de Toronto et de Philadelphie*, semblent ne pas vouloir se prononcer entre 1911 ou 1912). Il ne faut pas oublier que la transformation du nom propre joue sur ces deux toiles, de la première signée avec deux *a* (et d'inspiration cézannienne) à la seconde (que Seuphor et le *Catalogue de l'Orangerie* datent de 1912, alors que le *Catalogue du Gemeentemuseum* la date entre 1911 et 1912) qui est signée avec un seul *a*.

Ce qui s'opère de l'une à l'autre de ces deux toiles est du plus grand intérêt. Dans la première, Mondrian, sans être en rien gêné par la figure (et, par la rubrique « *pot de gingembre* »), parvient à sortir (en donnant même valeur à une multiplicité de plans jouant de surfaces plus ou moins semblables) de l'espace dramatisé des grandes tours alors que dans la seconde l'espace fragmenté en petites surfaces géométriques, autour du pot de gingembre bleu, dresse celui-ci en une sorte d'apothéose qui n'est pas sans faire penser à la naïveté décorative (et modern style) de *Évolution*. John Golding, dans la conclusion de son livre sur le cubisme, dit bien que « Mondrian, sans pénétrer totalement l'esprit et la signification du cubisme, avait tout de suite pris à son compte les méthodes de composition trouvées par les cubistes... ». Mieux que toute autre toile, cette *Nature morte au pot de gingembre n° 2* vient confirmer cela, tout en soulignant un des aspects de la problématique picturale propre à Mondrian.

Reste la question de savoir comment et pourquoi Mondrian ne pénétra pas « totalement l'esprit et la signification du cubisme ». Reste la question de savoir ce que cette « réserve » lui permet et ce qu'elle lui interdit. Étant donné la force de travail (j'entends comme force de transformation) dont dispose le peintre aussi bien avant 1912 qu'après, si l'on est amené, comme c'est le cas, à reconnaître dans sa pratique une limite, *un décalage*, on doit dans le même mouvement tenter d'en définir tous les effets. Si l'on recon-

naît comme déterminante la rencontre avec le cubisme, et si l'on se trouve en même temps amené à faire des réserves quant aux « effets » de cette rencontre, il est impossible, s'agissant d'un travail comme celui de Mondrian, de ne pas en chercher les causes et les conséquences. La *Nature morte au pot de gingembre n° 2* est certes exemplaire en ce qui concerne une « reprise des méthodes de composition trouvées par les cubistes » à des fins qui ne sont pas absolument celles du cubisme. La toile, dans cette perspective, est loin d'être isolée, et des compositions comme *Pommiers en fleurs* (1912), n° 38 du *Catalogue de l'Orangerie*, *Composition en ovale* (arbre 1912-1913), n° 190 du *Catalogue de Seuphor*, etc., témoignent non moins sûrement de ce qui va différencier Mondrian des cubistes. De ce point de vue, l'exposition de Toronto, n'hésitant pas à mettre l'accent sur les toutes premières toiles du peintre, était infiniment plus intéressante que celle de l'Orangerie.

De manière inconsciente

L'éducation de Piet Mondrian, né en 1872 et neveu du peintre de carrière Frits Mondriaan, sera essentiellement académique. C'est de son oncle (né en 1853) qu'il tiendra ses premières leçons de dessin, avant d'aborder des études classiques (perspective, stylisation, etc.), d'obtenir en 1889 un diplôme d'enseignement du dessin (enseignement primaire), puis en 1892 un même diplôme d'enseignement secondaire, 1892 étant également la date à laquelle Mondrian entrera à l'académie d'Amsterdam dont il suivra régulièrement les cours pendant cinq ans. Il faut lire à ce propos l'article que Robert Rosenblum a publié en tête du *Catalogue de l'exposition de Toronto*, sur la double appartenance de Mondrian au XIX^e^ et au XX^e^ siècle et sur son rapport, sur ses liens avec les premiers romantiques allemands (Caspar David Friedrich). Même si, dans un essai autobiographique publié en 1941, Mondrian se trouve

amené à dénier ses liens avec la peinture romantique : « Au clair de lune, j'esquissais des vaches couchées ou debout, immobiles sur les prés plats de la Hollande, ou encore des maisons avec leurs fenêtres éteintes, comme mortes. Mais je ne peignais pas en romantique : je regardais avec des yeux de réaliste. » Il est incontestable que l'historien a ici raison contre le peintre qui prend son désir de sortir de l'espace du savoir académique qui est le sien, pour une réalité; jusque très tard, l'œuvre de Mondrian reste d'une façon ou d'une autre marquée par cette emphase « romantique ».

L'épisodique influence de Van Gogh ne sera pas pour changer quoi que ce soit dans cette illusion où est alors le peintre, prenant son désir pour une réalité, de « regarder avec des yeux de réaliste ». Le texte de l'essai autobiographique (*Toward the true vision of reality*) manifeste d'autre part dans ce même passage une curieuse contradiction, qu'il faut citer; peu après « je regardais avec des yeux de réaliste », Mondrian écrit : « Cependant j'étais poussé par mon entourage à peindre aussi les choses *selon la vision ordinaire*... » (c'est moi qui souligne). Contradiction qui, cela va de soi, n'est qu'apparente, dont il faut lire, au-delà de ce qu'elle dit, ce que maladroitement elle tente de préciser. L'opposition que nous trouvons là, entre les « yeux de réaliste », le « regard » des yeux de réaliste, et « la vision ordinaire », est évidemment censée réduire l'espace contradictoire à l'intérieur duquel le peintre, au moins jusqu'en 1912, se débat. Cette opposition est de celles qui font dire à Cézanne qu'il faut : « donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous » (Cézanne à Joachim Gasquet); de celles qui justement produisirent la rupture théorique cézannienne, et le cubisme. Rupture dont, après une démarche qu'il reconnaît lui-même comme empirique, Mondrian prendra conscience en 1911. Ceci se trouvant confirmé un peu plus loin dans l'essai autobiographique : « Après plusieurs années de travail, mon œuvre dévia de plus en plus de l'aspect naturel de la réalité. *Ceci*

de manière inconsciente, tout en travaillant. Je ne savais pas grand-chose des modernes. Ce que je savais d'eux je l'admirais, néanmoins j'ai dû trouver le chemin moi-même » (c'est moi qui souligne). Mondrian ne peut désigner par là que la période où il ne savait pas grand-chose des modernes, à savoir la période qui précède l'exposition du Cercle d'Art moderne à Amsterdam en 1911, date à laquelle il ne peut plus dire ne rien savoir des modernes.

Ainsi, c'est le peintre lui-même qui, à travers quelques détours, nous signale les éléments capables de nous permettre de définir, à partir d'un décalage historique précis (« Je ne savais pas grand-chose des modernes »), la spécificité de son travail. Peintre attaché au XIX^e^ et au XX^e^ siècle, Mondrian participe à la fois, mais là, très empiriquement, de la déconstruction cézannienne (qui a, elle aussi, ses sources dans le « romantisme ») et de ses retentissements cubistes et post-cubistes.

Ce que l'exposition de 1911 apporte à Mondrian, c'est la consience de l'inutile lenteur d'un travail effectué « de manière inconsciente », et du retard historique qui est le sien. Ce retard aura logiquement pour conséquence tout d'abord une utilisation arbitraire des méthodes de composition empruntées au cubisme sans que le peintre pénètre totalement « l'esprit et la signification du cubisme », mais il se manifestera aussi, à plus long terme, en offrant à Mondrian la possibilité d'envisager le cubisme autrement que comme une fin, ou comme un style; en lui offrant la possibilité de se servir du cubisme, non pour établir un style de plus dans l'histoire de la peinture, mais pour tenter de revenir sur la déconstruction qu'il avait jusqu'alors pratiquée « d'une manière inconsciente », en lui offrant la possibilité de se servir du travail effectué par les suivants de Cézanne, comme base, tremplin rationnels.

Non que Mondrian passe brusquement d'une pratique empirique à une pratique théorique, mais on peut dire qu'à partir de sa rencontre avec le cubisme, il essaiera, aussi bien dans son travail de peintre que dans les essais qui,

depuis les *Carnets de 1914*, accompagnent ce travail, de rationaliser (en la théorisant, en en faisant la théorie) sa recherche.

Vingt-cinq après la mort de Mondrian, c'est ce retour sur les « décalages » et les déterminations historiques de son travail qui peut seul introduire une approche des toiles sur lesquelles, sans la moindre information critique (le *Catalogue de l'exposition de 1970* se contente de découper pour l'essentiel le livre de Michel Seuphor, dont les aspects critiques sont déjà considérablement datés), l'exposition de l'Orangerie met l'accent : j'entends les toiles se situant entre 1919 et 1944. Époque non moins ambiguë que celle qui se termine en 1911 par la transformation de la signature du peintre et par son départ pour Paris.

2. Les cubistes

L'objet de connaissance et la couleur

Si l'on ne veut pas donner dans la mythologie du génie isolé, dont « l'originalité » se produit on ne sait ni comment ni pourquoi — si l'on veut comprendre positivement ce qui distingue Mondrian des cubistes et le pourquoi de cette distinction —, bref, si l'on veut voir comment fonctionne (et pourquoi) en cette première moitié du XX^e^ siècle la spécificité du travail de Mondrian, il faut ici revenir et insister sur le *décalage* « Mondrian et les modernes », tel que nous l'avons déjà noté. Dans l'essai autobiographique qu'il rédige à la fin de sa vie, Mondrian insiste sur le fait qu'il ne « savait pas grand-chose des modernes », et qu'il a dû trouver le chemin lui-même, mais cela est, d'une certaine façon, beaucoup trop vague pour qu'on se contente (comme le fait le plus souvent le critique), prenant ce texte à la lettre,

d'y voir la revendication par Mondrian d'on ne sait quel « génie créateur » détaché de son histoire.

L'ambiguïté d'un tel propos permet en effet un grand nombre d'interprétations. Des *paysages*, *sous-bois* et *marines* de 1888 à 1890 au *Broadway boogie-woogie* de 1943, le parcours de Mondrian est trop systématiquement et trop constamment marqué par un travail de recherches et de confrontations formelles historiquement déterminées, pour qu'on s'arrête dans la note autobiographique au seul effet subjectif. Ce que, au contraire de l'effet subjectif, je voudrais retenir de cette note, c'est la distinction que Mondrian semble y établir entre son travail et celui des modernes.

Lorsqu'en 1941 Mondrian rédige cet essai autobiographique, il sait parfaitement que sa biographie se trouve marquée par le passage de l'exposition de Cézanne et des cubistes à Amsterdam et par la transformation qu'il apporta à l'orthographe de son nom. S'il insiste alors sur son peu de connaissances des modernes, n'est-ce pas aussi pour signaler d'une part le décalage qu'il peut, à ce moment-là, y avoir entre sa pratique et celle de la modernité des cubistes, et d'autre part le cheminement, qui a été le sien à travers l'histoire de la peinture? Chemin, cheminement, qui inscrivent la rencontre avec les cubistes dans une tout autre perspective que celle alors envisagée par le cubisme. La distinction, la différence qui s'établit à ce moment est d'importance, et mérite d'être soulignée. En ceci d'abord : lorsque Mondrian découvre le cubisme, celui-ci n'en est plus à se chercher, à s'interroger « sur le sens de la construction cézannienne » — J. Golding établit l'année 1910 et les toiles réalisées par Picasso à Cadaquès comme l'aboutissement « à un cubisme qui ne sera jamais plus abstrait, ni plus hermétique » —, c'est donc bien davantage comme un style établi, que comme une méthode d'investigation et de recherche que Mondrian va recevoir l'apport cubiste en reprenant sans doute à son compte « les méthodes de composition » (Golding), mais non « l'esprit ». Et c'est en somme cet « esprit » qu'il nous faut questionner si

nous voulons parvenir à définir le rapport qui, autour de 1911, s'établit entre Mondrian et le cubisme.

Le cubisme alors se trouve et restera aveuglé par l'importance des effets formels qu'il produit, en réduisant l'espace du travail de Cézanne; aveuglé au point de ne pas pouvoir prendre en considération le fait très évident que la critique, qu'est le travail cézannien, porte sur la spécificité différentielle du code pictural et ne peut être réduite à ses seuls effets formels — s'en tenir à ce seul caractère formel serait alors établir un nouveau code du représentatif (du spéculaire) comme description phénoménologique (description des phénomènes de lumière, par exemple, certaines toiles de J. Gris illustrent cela parfaitement) — ce qui reviendrait à remplacer l'espace conventionnel de la perspective dite scientifique par une autre convention appelée, tout comme la première, à jouer décorativement le redoublement de la structure idéologique dominante.

On peut dire que découvrant le cubisme comme un « style » entre autres (découverte permise par le décalage du travail de Mondrian par rapport aux manifestations les plus récentes de l'histoire de la peinture), Mondrian perçoit bien avant les cubistes l'impasse, aboutissant à l'illustration décorative d'un même espace toujours répété — impasse que Braque et Picasso reconnaîtront implicitement un peu plus tard en abandonnant définitivement les questions qu'avait pu leur poser la force du travail de Cézanne.

C'est aussi qu'il ne faut pas oublier, dans ce que nous tentons ici d'inscrire, que si les cubistes pensent la peinture dans son autonomie (dans l'autonomie de son histoire), Mondrian, membre depuis mai 1909 de la Société de théosophie, la conçoit dans un tout autre rapport, par bien des aspects cosmiques, pourrait-on dire. Il faut voir à ce propos les théories qu'il développera, trois ans plus tard, dans les *Carnets de 1914*, où un mysticisme primaire tente de déborder la réduction de la peinture à un objet fondamentalement décoratif. Tout naïfs que soient ces textes, il n'est pas inutile de les citer dans la mesure où ils permettent

de voir le type d'empirisme qui peut, dans un certain « climat » historique, se révéler momentanément producteur; qu'on lise plutôt : « L'art est au-dessus de toute réalité, n'a pas de rapport direct avec la réalité. Entre la sphère physique et la sphère éthérique il y a une frontière où s'arrêtent nos sens. Mais l'éther pénètre quand même la sphère physique et agit sur elle. De la sorte la sphère spirituelle pénètre la réalité. » Et plus précisément, pour déborder l'aspect uniquement formel de la verticale et de l'horizontale : « Le principe masculin étant représenté par la ligne verticale, un homme reconnaîtra cet élément (par exemple) dans les arbres montants d'une forêt. Son complément, il le verra (par exemple) dans la ligne horizontale de la mer. La femme se reconnaîtra plutôt dans les lignes étendues de la mer et verra son complément dans les lignes verticales de la forêt, celles-ci représentant l'élément masculin. Ainsi l'impression diffère d'un sexe à l'autre. »

On n'en finirait pas de citer de ces spéculations dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont hasardeuses, et dont il ne faut retenir que l'effet perturbant au niveau de la fiction reproductive, de la vérification de nature. Sans sortir de la « définition » métaphysique de l'art, Mondrian va en perturber le système en le faisant empiriquement fonctionner à partir d'un symbolisme dont l'inadéquation théorique ne va pas manquer de faire apparaître et de redoubler les contradictions du système. Autrement dit, ou pour préciser, déplaçant le mode de représentation (« le principe masculin étant *représenté* par la ligne verticale... ») logique sur des bases entièrement subjectives, Mondrian va se donner empiriquement la possibilité de le faire basculer, d'en questionner momentanément le dehors.

Les premiers, les tout premiers rapports de Mondrian avec le cubisme sont marqués par cet accent « d'irrationalité », distinctif, qui fera écrire à Apollinaire de la « peinture très abstraite de Mondrian » : « Issu des cubistes, il ne les imite point. Il paraît avoir avant tout subi l'influence de Picasso, mais sa personnalité reste entière. Ses arbres et

son portrait de femme révèlent une *cérébralité* (c'est moi qui souligne) sensible. Ce cubisme suit une voie différente de celle que paraissent prendre Braque et Picasso[1]... » (1913). Et de fait, de 1912 (la toile dont parle Apollinaire est très probablement celle intitulée *Figure féminine* et datée de 1912) à 1913, la production de Mondrian la plus proche du cubisme parisien s'en distingue immédiatement en opposant, à la diffusion des plans que pratiquent les cubistes, une réduction abstraite et de type symbolique, qui vient finalement comme transcender le sujet choisi. Il faut à ce propos comparer une toile de Braque comme *l'Homme au violon* (1911, coll. Bührle, Zurich) et une des *Compositions ovales* (arbres) de 1913, pour voir combien le choix de Braque, si « abstraite » que soit par ailleurs sa toile, lui permet de citer anecdotiquement et de diffuser çà et là l'élément référentiel, notes de musique, portée, etc.; et comment d'autre part Mondrian gomme à partir de 1912 toute référence qui ne s'inscrit pas dans la structure symboliquement mise en place pour « représenter » en le transcendant le sujet choisi. De *Pommiers en fleur* (La Haye, Gemeentemuseum, 1912) à la *Composition nº 7* (S. R. Guggenheim Museum, 1913), la démarche du peintre, commandée par une réduction des structures symboliques du sujet choisi, ne cesse de s'affirmer, laissant peu à peu tomber tout élément de référence anecdotique, dont on ne trouvera trace çà et là dans les toiles de 1913, 1914 que dans la mesure où il recoupe la grille symboliquement mise en place — telles les fameuses lettres K U B des façades de 1914 (*Composition ovale*, 1914, nº 281 du *Catalogue Seuphor*).

Rentrant en Hollande en 1914, Mondrian va systématiser ce projet, et tenter de le penser théoriquement; cela donnera d'une part la très significative série des études en ovale couché, ayant pour titre *la Mer* (nº 224 à 229 du *Catalogue Seuphor*), et d'autre part les notes des *Carnets*. Le cubisme sert, en somme, à détacher Mondrian d'un symbolisme expressif de la figure, tel qu'on le trouve par exemple dans *Évolution* (ou même encore dans la *Nature*

morte au pot de gingembre n° 2) ; ce qui, étant donné le décalage pratique et théorique du peintre par rapport à « l'école de Paris », va lui permettre (le mettre en condition) de déborder l'intérêt, en son fond réaliste, du cubisme pour le « sujet », et, dans sa volonté d'abstraction symbolique, d'interroger un espace appelé à renverser la réduction cubiste.

Il faut, en effet, noter que le rapport de Mondrian au cubisme n'est pas d'abord un rapport à l'espace cubiste, à la façon dont le cubisme inscrit la figure *dans un espace* tridimensionnel de peu de profondeur. Mondrian utilise la façon dont les cubistes décomposent la figure, non la façon dont ils l'inscrivent dans l'espace. Cela est particulièrement sensible d'abord dans le choix des modèles, qui doivent pour les cubistes répondre à l'ordre d'une composition le plus souvent centrée et mettant en relief, disposant dans l'espace, leur personnalité : bouteille de Pernod, bouteille et verre, violon et cruche, etc. — objet autour duquel va s'organiser l'espace de la toile. Rien de semblable, si ce n'est tout au début de sa rencontre avec le cubisme (1911-1912), chez Mondrian, qui retrouve, dans le choix qui est alors le sien, les problèmes qui se posaient à lui dans les années 1908-1910, lorsqu'il travaillait sur les tours-phares (1909-1910), la série des arbres (1909-1911), les meules (1908) : à savoir un objet en gros plan, venant en quelque sorte fermer (remplir en la fermant) la surface de la toile.

La série des tours-phares est très significative de cette volonté de Mondrian de sortir du cadre du tableau, volonté que nous trouverons réalisée dans ses dernières toiles. Qu'on se souvienne que les tours peintes sur des toiles rectangulaires et dans le sens de la hauteur occupent presque toute la largeur de la toile dont d'autre part elles touchent (et ceci pratiquement sans exception) le haut. Cet envahissement de la toile, Mondrian va le pratiquer systématiquement par l'intermédiaire de la méthode de décomposition de la figure que lui révèle le cubisme; toutefois, et c'est ici que le choix des sujets est important, là où pour les

cubistes il y a méthode de décomposition de la figure, il y a pour Mondrian méthode de réflexion abstraite de la figure en ses composantes structurales [2]. Ainsi pratiquement pas d'objets qui viendraient se disposer au milieu de la toile en un effet fictif de réel (en un effet artistique), donnant la toile comme unité représentative d'un réel transcendé par l'art. Mondrian, à ce moment, choisit presque exclusivement des sujets qui viennent *fermer* la toile. Mondrian, à ce moment, se consacre presque exclusivement à peindre des surfaces (façades d'églises, échafaudages, mer, arbre, mur d'une maison, etc.) qui dans le dessin, réduit à ses composantes structurelles, viennent se marquer sur toute la toile, tandis que, entre les lignes, qui insistent et répètent la structure déterminée par le peintre, la façon dont le petit rectangle de peinture est posé, semble appeler un espace dont le « tableau » ne pourrait répondre.

Le hors cadre

Ce dont se réclame toute cette série de surfaces peintes dans le « style » cubiste (1913-1914), c'est d'abord de l'impossibilité d'accepter la convention (fût-elle moderne, cubiste) d'une représentation fictive de l'espace dans le cadre du tableau. La pratique ici empirique (ambitions métaphysiques — *Carnets de 1914*) opère un déplacement (espace cubiste-façade de Mondrian), du problème alors posé, de l'espace pictural dans le cadre d'une unité de représentation (le tableau cubiste), sur l'unité de la surface peinte (façade), telle qu'en ses composantes verticales et horizontales cette surface puisse répondre d'une autre profondeur, qui dès lors ne serait plus celle du « tableau ».

La sortie du cadre (du tableau) qui, on le voit, vient de loin, et d'abord du fait de considérer la production picturale non dans son autonomie, mais dans son rapport différentiel (théosophie, *Carnets de 1914*), cette sortie du cadre, cette tentative de sortie du cadre, va entraîner Mondrian,

dans les années 1917, après le travail effectué à partir des cubistes, à considérer la surface de la toile comme une évidence. La surface peut être remplie d'un bord à l'autre, elle ne dira jamais rien d'autre, elle ne permettra jamais un autre effet que son effet de surface, effet forcément très limité et très vite répétitif; elle restera forcément dans son rectangle un objet plus ou moins décoratif, plus ou moins effacé par son « rôle » décoratif.

La réduction de l'espace dans la peinture cubiste, systématisée, conduit tout naturellement en retour à questionner la dimension ainsi abandonnée, à s'interroger sur les possibilités qu'offre, une fois la surface reconnue (plus ou moins reconnue), la profondeur. Toutes les compositions avec plans de couleurs de l'année 1917 sont consacrées à cette investigation de la profondeur. Le cadre et la surface reconnus comme évidences, reste la fiction qui veut que deux rectangles de couleurs, sur cette surface et dans ce cadre, produisent un effet d'espace. L'un des rectangles se trouve en avant de l'autre, et de l'un à l'autre s'institue un espace fictif. C'est cet espace qui fait retour sur la surface et qui à ce moment la désigne en somme comme lieu commun de la transparence — comme la convention là impénétrable mais transparente — comme la vitre dans le cadre de laquelle toute profondeur est sans doute possible, mais justement rendue fictive par ce cadre.

Une composition comme la *Composition en couleur B* (1917) témoigne de cette série de possibilités et de déterminations. Les rectangles colorés sont ici disposés en fonction du format de la toile, format qu'il s'agit de ne pas souligner, de ne pas réaliser, mais qui pourtant, ne serait-ce que comme négativité, détermine la disposition des rectangles colorés. Le passage qui s'est opéré de la *Composition avec plans de couleur n° 3*, à la *Composition en couleur B* est significatif de la recherche de Mondrian. Dans la première, les plans de couleurs sont posés les uns à côté des autres et jouent des uns sur les autres uniquement en fonction de leur répétition, de couleur et de surface, en des points

plus ou moins écartés et plus ou moins répétitifs de la profondeur qu'ils fondent. Alors que dans la seconde (*Composition en couleur B*) les plans de couleurs, se touchant, voire se recouvrant partiellement les uns les autres, et se trouvant ponctués par des surfaces nettement différenciées d'eux (sorte de petits fragments de barre), créent, quant à la profondeur, une ambiguïté (tel rectangle de couleur est-il en avant ou en arrière de tel autre qui le touche?) qui vient très à propos remettre en question l'évidence transparente de la surface encadrée.

Mondrian va s'arrêter sur ces problèmes de 1917 à 1920 (*Composition dans le carreau, avec lignes grises*, 1918, n° 297 *du Catalogue Seuphor — Composition dans le damier aux couleurs claires*, 1919, n° 292 *du Catalogue Seuphor*). Et comme c'est sa très subjective théorie de la ligne (masculine, féminine) qui lui permet de penser la peinture dans un rapport de spécificité différentielle, ce sera une non moins subjective et non moins empirique théorie des couleurs qui lui permettra d'envisager une possibilité de sortir du carcan du tableau, ou, comme il dit lui-même, du « particulier et donc de la représentation du tragique ».

L'efficacité de cette subjective théorie de la couleur, comme d'ailleurs celle de la ligne, tient à ce qu'elle se construit sur un système de rapports donné comme réel, mais jouant symboliquement : « la néo-plastique a réussi à obéir *à la loi principale de la peinture* qui *n'exige que* l'expression *des rapports par la ligne et la couleur...* [3] » (c'est moi qui souligne). Pour la ligne, nous savons à quoi nous en tenir — reste la non moins subjective, quoique beaucoup plus complexe, théorie de la couleur. Cette théorie, qui veut que « l'espace vide compte pour la non-couleur » (blanc, noir et gris) et que la matière compte pour la couleur (rouge, bleu et jaune), semble reposer sur certains travaux d'Ostwald dont Robert P. Welsh nous dit dans le *Catalogue de l'exposition de Toronto* qu'ils étaient très prisés par le groupe *De Stijl*. Le système harmonique d'Ostwald n'étant lui-même, dans le langage de la science naturelle, qu'une

transcription des théories de Goethe [4]. Que l'espace vide compte pour la non-couleur, et que la matière, la réalité, compte pour la couleur, on voit bien comment cela pourrait avoir pour origine le texte de Goethe : « Les couleurs que nous voyons dans les corps n'affectent pas l'œil comme si elles étaient quelque chose d'étranger à l'œil, comme s'il s'agissait d'une impression reçue purement de l'extérieur. Non, cet organe est toujours en situation de produire lui-même des couleurs, et goûte une sensation agréable si quelque chose d'homogène à sa nature lui est présenté de l'extérieur... s'il arrive que la totalité des couleurs soit de l'extérieur proposée à l'œil comme un objet, il s'en réjouit, parce qu'à ce moment-là, sa propre activité s'offre à lui comme une réalité [5]. » Tout système, d'ailleurs, absolument défendable, et absolument indéfendable, et qui n'a, pour ce qui nous préoccupe, que le mérite de faire jouer symboliquement des rapports (« Je dis que le rapport est la chose principale [6] ») : ici les rapports couleurs/non-couleur — vide/matière. Rapports qui, toujours selon Mondrian, sont à penser non en termes d'évidences duelles, mais « évoluant vers l'équilibre de la dualité » : « L'homme évoluant vers l'équilibre de sa dualité créera de plus en plus (aussi dans la vie) des rapports équivalents, donc l'équilibre [7]. » Fantaisies sans aucun doute, mais fantaisies qui vont avoir le mérite de permettre au peintre de mettre en question cet objet (tableau) qu'il ne sait plus de quel côté (surface, profondeur) déborder. Si la couleur est matière, et si le blanc est vide, que reste-t-il de l'objet (tableau), si ce n'est une structure architecturale se laissant pénétrer par l'espace qui lui est extérieur, se laissant détruire comme objet par l'espace où il se présente, où il s'inscrit — par l'espace qu'il a pour fonction de marquer en se démarquant, bref, en perdant son autonomie par sa situation d'ordre différentiel.

Mondrian va pratiquer cette transformation en plusieurs temps. Les plans de couleur et de blanc, encadrés par des lignes (comme peut l'être le tableau) vont s'agrandir pro-

gressivement d'une toile à l'autre jusqu'à devenir évidemment analogiques par rapport à la surface à l'intérieur de laquelle ils s'inscrivent (passage de *Composition dans le damier*, 1919, à *Composition, plans de couleurs avec lignes grises*, 1919). Puis en un second temps, la surface transparente des compositions de 1917 (espace vide à l'intérieur duquel se trouvaient des plans de couleur), cette surface vide, blanche, va prendre plus d'importance et c'est désormais à partir d'elle que la toile va se trouver *organisée*.

Les possibilités ainsi offertes à l'investigation du peintre sont alors très grandes, et il est difficile, sinon tout à fait impossible, d'établir une chronologie précise dans un travail qui couvre près de vingt ans. Une fois mis en place le dispositif symbolique couleur/matière, blanc/vide, Mondrian ne va cesser d'en faire jouer tous les angles, jusqu'à cette ouverture de la toile sur un espace par rapport auquel elle ne se donne plus comme objet (d'art) réel, mais comme objet de connaissance (le blanc de la toile répond au blanc, au vide d'une architecture générale, elle-même accrochée comme détermination à la matière-couleur). Pas de stricte chronologie donc, mais pourtant un ordre, disons didactique, dispersé à travers ces vingt années. Le tableau, surface blanche, carré dans le carré ou dans le presque carré, se trouve présenté encadré dans la toile (*Composition 2*, 1922, S. R. Guggenheim) qui suggère à l'aide de surfaces blanches non répétitives du format (ici rectangulaires) que le tableau carré blanc n'est là que comme signalement didactique d'un espace qu'il ne prétend pas reproduire mais en somme déconstruire. La toile objet de connaissance se produit en mettant en jeu et en déconstruisant les conventions du tissu historique qui est le sien. Pour cela, le blanc devra avoir été encadré (répétition symbolique du tableau) avant de s'ouvrir sur le bord de la toile (encadré seulement sur trois côtés), carré dans le carré ou dans le presque carré, toujours signalé comme répétition de la surface présentée et jusqu'ici donnée comme totalité (tableau).

Mais cette structure répétitive de la surface dans la

surface va elle aussi bientôt se trouver débordée. Ainsi en est-il des carrés présentés sur la pointe et notamment de la *Composition avec deux lignes* de 1931. Présentée sur la pointe, la toile carrée met l'accent sur l'arbitraire de son format en ne le répétant que partiellement (au moyen de surfaces s'achevant peut-être hors du carré) à partir de quatre angles droits commandant des champs inégaux. Ainsi en est-il des surfaces divisées, segments rectangulaires, par un nombre de plus en plus grand de lignes et qui, partant de la *Composition en noir et rouge* de 1936, vont conduire à la remise en question par Mondrian de son travail sur la ligne et au *Broadway boogie-woogie* : « Maintenant je deviens conscient que mon travail en noir et blanc avec de petits plans de couleur a été simplement du dessin en peinture à l'huile. Dans le dessin les lignes sont le principal moyen d'expression, en peinture ce sont les plans de couleurs [8]. » Remise en question du travail du peintre sur la ligne, sur le noir et blanc, c'est-à-dire, par la même occasion, remise en question de ses théories sur la couleur.

La dernière toile de Mondrian (le *Broadway boogie-woogie*), loin d'être une dernière toile, laisse supposer que le peintre, ayant accompli le considérable travail de déconstruction formel qui a été le sien, s'apprêtait à revenir, à partir des déterminations de la couleur, sur l'empirisme d'une pratique qui n'en aura pas moins été, par bien des aspects, révolutionnaire. En déplaçant progressivement le problème du tableau, comme unité représentative autonome, sur la question des rapports différentiels du mode de production pictural, et en liant pour terminer l'activité de la pratique signifiante peinture à ce qui, tout au long de son histoire, a toujours été refoulé : la couleur, Mondrian marque définitivement cette histoire d'une problématique théorique dont elle doit réfléchir tous les effets si elle ne veut pas régresser.

3. Problématique théorique

Dans une peinture plate chercher l'espace.
Lieou Tao-chouen
(dynastie des Song).

C'est la culture mûrie de la forme qui maintenant est à sa fin.
Piet Mondrian.

Du refoulement optique

Mettre l'accent sur l'activité théorique de la peinture de Mondrian, cela implique forcément un retour de cette activité (théorique) propre à Mondrian sur la question de la « théorie » de la peinture. Mettre ainsi l'accent sur l'activité théorique de la peinture de Mondrian, cela implique évidemment que le travail du peintre ne va pas se retourner sur lui-même et se clore sous la forme d'une *Œuvre* sans autre conséquence et sans autre effet que sa clôture.

Nous avons pu voir comment ce travail se trouvait étroitement articulé sur son histoire (sur l'histoire de son objet spécifique : la peinture) et comment les effets mêmes de cette articulation (effets aussi bien empiriques) en déterminaient la force productive. Il nous reste en somme, *vingt-cinq ans après*, ayant questionné les effets produits, à prendre en considération l'inscription du travail de Mondrian à l'intérieur du fonctionnement général de ce que pourrait être une « théorie de la peinture ». Le passage étant ici dialectiquement appelé à jouer d'une *matière première* idéologique (la peinture académique) sur une pratique historiquement déterminée (Cézanne, cubisme) pour produire un effet de connaissance.

Toutefois, ce retour sur l'activité propre au travail de Mondrian ne peut s'effectuer sans que se trouve d'abord, par la même occasion, souligné un phénomène particulièrement significatif de l'histoire de la peinture au cours des vingt-cinq dernières années : à savoir l'illusion productive que la précipitation moderniste et avant-gardiste (soutenue par des intérêts de capital toujours plus considérables qu'on ne l'imagine généralement à propos de peinture) a pour fonctions d'illustrer. Dans une telle précipitation (accumulation de produits), vingt-cinq ans semblent faire toute une histoire, tant chaque année connaît d'écoles et d'avant-gardes, toutes plus « nouvelles » les unes que les autres, toutes plus pressées les unes que les autres de jouer le rôle qui est objectivement le leur : celui d'oblitérer dans la production picturale tout effet de travail, c'est-à-dire essentiellement tout effet théorique. Les vingt-cinq années qui nous séparent de la mort de Mondrian sont riches en événements de cette sorte, qui pour n'être pas tous également frivoles n'en ont pas moins, à un degré ou à un autre, tous le même effet censurant. On dirait encore cela aussi bien d'une critique qui se voulant « formaliste [9] » se trouve dans l'impossibilité de penser toute pratique différentielle (par exemple le rôle du texte théorique de Mondrian par rapport à sa production picturale) et dans l'obligation de réduire son activité au champ phénoménologique [10].

C'est bien en effet à partir de là (à partir de ces deux diversions) que le travail de Mondrian va connaître un aplatissement significatif. Arraché aux textes qui le questionnent et qui tentent de l'inscrire dans une pratique picturale qui ne soit plus réductible au seul jeu formel, le travail de Mondrian va se trouver répondre de surfaces et de tableaux qu'il n'a en somme jamais peints. La disparition du tableau dans la logique de ce que Mondrian tente de penser comme « rapports » (logique qui implique dans la même équation la disparition de la surface et la mise en question de l'espace « qui doit être détruit »), enfin tout le modèle d'une pensée de la peinture comme

pratique différentielle (rapport : blanc/couleur, vide/matière, dualisme/rapports équilibrés, espace/chambre, tableau, etc.) étant écarté, le travail de Mondrian va se trouver récupéré par un espace « post-cubiste », par un espace de formalisation « post-cubiste » jouant objectivement vis-à-vis de Mondrian le même rôle réducteur que le cubisme a pu jouer vis-à-vis de Cézanne. La disparition du tableau, quittant le niveau spécifique de la pratique signifiante peinture, pour celui phénoménologique de l'objet réel (tableau), va se trouver reprise sous la forme d'une accentuation extensive de la surface (Pollock). Pour, si je puis dire, se dépasser, les tableaux vont s'agrandir jusqu'à déborder l'unité de perception de la vue, soulignant par là leur soumission absolue au regard. Sans doute fallait-il qu'en un second temps, au cours de ces vingt-cinq dernières années, cette soumission se marque en marquant les limites du champ phénoménologique; reste que ce qui se clôture dans ce dernier mouvement (mise en regard/concept de forme/sens) ne peut être pensé que dans l'inscription de la percée produite par Mondrian.

D'un volume de connaissance

Tenter de formuler aujourd'hui la théorie de la peinture qui se dégage de l'articulation des textes de Mondrian (*Carnets*, etc.) avec sa pratique de peintre, cela exige qu'on accepte de revenir sur cette soumission de la peinture au sens et au regard — autrement dit qu'on accepte de renoncer au régime de la « vérification de nature », celle-ci fût-elle réduite à la vraisemblable unité de perception.

Dans des textes qui, encore une fois bien entendu, ne manquent ni de naïvetés, ni de contradictions, dans de nombreux textes, Mondrian s'attache à distinguer « vérification de nature » et « vérification abstraite » (*Réalité naturelle et Réalité abstraite*), tentant de dialectiser les effets de connaissance sans y parvenir, insistant autant que pos-

sible sur sa conception de l'abstraction. Conception sans doute basée sur des notions aussi fumeuses que « Énergie vitale », « Beauté pure », « Harmonie », « Évolution », etc., mais qui permet pourtant à Mondrian d'écrire en 1920 : « *C'est la culture mûrie de la forme qui maintenant est à sa fin.* Celle-ci est partout visible dans toute sa beauté, mais partout aussi *elle obstrue le chemin de ce qui est déjà sorti d'elle*, je veux dire la plastique claire et équilibrée de la limitation et de l'expansion à l'état d'équivalence... [11] » (c'est moi qui souligne).

A partir de ces textes, et étant donné la production du peintre, il est possible, à travers des formulations plus généreuses que précises et jouant d'un vocabulaire qui est loin d'être maîtrisé, il est possible, dis-je, de repérer certains points irréductibles du travail de Mondrian. Dans ce travail, nous voyons d'abord se marquer l'opposition *nature* et *abstraction* (objet réel, objet de connaissance), opposition qui doit finalement soumettre toute *particularité* à une *généralité abstraite*, tout effet de réel à un effet de connaissance. Le passage bien connu de *Réalité naturelle et Réalité abstraite* est significatif de ce jeu : « Dans ce paysage-ci l'horizontale (*généralité*), par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon (*particularité*). Une seule position est donc exprimée. La position contraire, la verticale (*généralité*), ni aucune autre ne s'exprime exactement dans ce paysage. Et cependant l'opposition est exprimée par le ciel (*particularité*) dont la position apparaît comme un vaste plan (*généralité*). Un plan indéterminé, il est vrai, mais sur lequel la lune (*particularité*) apparaît comme un point exact. Ainsi le plan du ciel est défini depuis ce point jusqu'à l'horizon. Cette définition est une ligne verticale (*généralité*) bien que cette ligne ne soit pas apparente dans la nature. Il ne nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale. » Comme on le voit, toutes les particularités (ou effet réel) se trouvent comprises dans l'opposition verticale/horizontale qui a pour fonction de les *définir*... cette oppo-

sition (verticale/horizontale) étant d'autant plus déréalisée que pour Mondrian elle relève en dernier recours de l'ordre du symbolique (masculin/féminin). Notons encore, toujours dans cette même perspective, l'opposition *couleurs primaires/non-couleurs* (rouge, jaune, bleu, pour les couleurs primaires — blanc, noir, gris, pour les non-couleurs), opposition qui se double de cette note appelée à en généraliser, à en dénaturaliser tout effet phénoménologique : « Dans l'architecture, l'espace vide compte pour la non-couleur, ma matière peut compter pour la couleur [12]. » A partir de là, nous pouvons déjà commencer à voir comment Mondrian entend inscrire sa pratique et comment une phrase telle que : « La culture mûrie de la forme maintenant est à sa fin » est pour le peintre lourde de conséquences. En fait il ne cessera de chercher à en définir les implications, aussi bien au moment de sa collaboration à *De Stijl*, que lors de son second séjour à Paris.

Partant d'implications historiques précises, et dont à la fois témoigne et répond la pratique du peintre, Mondrian ne cessera de tenter de théoriser ce que justement dans sa pratique, dans la rigueur de sa pratique il affronte. Encore une fois, cela n'ira pas sans naïveté, sans une certaine naïveté, ni sans contradictions de toutes sortes. Naïvetés et contradictions déterminées par la médiocrité de l'appareil conceptuel dont dispose le peintre, qui a la plupart du temps recours à un vocabulaire approximatif, voire tout à fait étranger à son objet. Mondrian semble ainsi à la fois très conscient des transformations fondamentales que lui permet d'aborder sa pratique, et dans l'impossibilité de les réaliser pleinement, dans la mesure où ces transformations marquent cette pratique en interdépendance avec des disciplines qui sont loin de lui être toutes également familières.

La clef de ce jeu d'ambiguïtés, nous la trouvons dans la situation comme privilégiée que Mondrian accorde à l'architecture, voire à l'urbanisme... C'est à travers ces deux disciplines qu'il tentera de faire une impossible synthèse

différentielle — on voit bien comment l'architecture et l'urbanisme excluent toutes possibilités de pratique autonome (elles se trouvent forcément, historiquement, économiquement et socialement, engagées). Un texte tel que *le Home, la Rue, la Cité* tente d'utiliser l'activité interdépendante des disciplines qu'il souligne pour entraîner et sortir la peinture de sa clôture formelle, de son autonomie.

De 1919 à 1920 (*Réalité naturelle et Réalité abstraite*), à 1926 et plus tard encore, Mondrian essaie de préciser cette sortie du tableau, de la représentation, de la forme, enfin d'établir la peinture dans son cadre hors de son cadre, objet de connaissance spécifique en interdépendance avec d'autres objets de connaissance (le home, la rue, la cité), avec d'autres niveaux de l'existence sociale, avec d'autres pratiques elles-mêmes spécifiques, différentielles. Nous trouvons cela dès le dialogue *Réalité naturelle et Réalité abstraite :* « L'aspect général, les formes et les couleurs d'un meuble doivent être en accord avec l'aspect général de la pièce, et non seulement cela, mais encore les rapports des mesures et les rapports des couleurs entre elles... Par leur forme principale, généralement rectangulaire, les toiles des peintres naturalistes s'accordent elles aussi avec le mur, avec la forme rectangulaire d'une pièce d'habitation, mais il faudrait ne pas regarder ce qui se trouve peint à l'intérieur du cadre! Il vaudrait mieux retourner ces peintures la face contre le mur afin de les utiliser simplement comme des éléments de division du mur. » La dernière phrase n'est pas, loin de là, à prendre comme une boutade. Déjà en 1920 Mondrian pense sa toile comme élément de division du mur, lui-même élément de division de la pièce, elle-même élément de division du home, etc. Première marque de ce qu'il va reprendre en tentant d'en tirer les conséquences qui s'imposent dans *le Home, la Rue, la Cité.* Ces conséquences peuvent se résumer dans les notes suivantes : « Et l'homme? *Rien en lui-même*, il ne sera qu'une partie... » (c'est moi qui souligne) — « J'ai toujours combattu

ce qui est individuel dans l'homme et tâché à démontrer la valeur de voir universellement » — généralisation un peu vague sans doute, mais qui prend une tout autre dimension dès qu'on la retourne sur la pratique du peintre et sur d'autres notes qui n'ont pas fini de faire question, je pense entre autres à celle-ci : « De nos jours il y a déjà des groupes qui pourraient vivre collectivement, s'ils n'étaient pas séparés par l'espace... » La réflexion du peintre ne cessera ainsi, tout au long de ces années qui comptent parmi les plus importantes de sa production, de revenir sur la disparition de « l'individuel », du « tragique », de l'unité de représentation, du sujet, de la forme au profit de cet *esprit abstrait* qui « n'est pas annihilé par le passé » et qui « ramassant toutes ses expressions éparses dans l'espace *construit* abstraitement... » « et dans ses créations *se réalise et transforme sans détruire* ». Saurait-on mieux définir un projet théorique, l'inscription d'une pratique dans l'espace théorique qui peut seul la réaliser ?

Chercher l'« espace » où se « définissent » les grandes toiles de Mondrian (les grandes toiles apparemment plates de Mondrian) ne peut se faire qu'à travers cette intervention du théorique (qui est proprement leur espace réel) spécifiant leur rôle (privé de réalité : comme telles ces toiles n'ont pas de réalité) et la dépendance de ce rôle dans le procès de connaissance. « Éléments de division du mur », les grandes toiles de Mondrian marquent la disparition du modèle représentatif (le tableau : modèle, représentation, conscience, savoir [13] qui est bien l'ordre qui sépare toute réelle pratique collective). Mais marquant cette disparition, qui n'est pas destruction mais transformation, ces toiles annulent en leurs traces non hiérarchiques (« qui ne seront rien en elles-mêmes mais joueront comme éléments [14] ») tout l'espace spéculaire du sujet (« L'application de ces lois détruira l'expression tragique... »), aussi bien le tableau, le mur, la maison, la rue, la cité...

Il faut pourtant reconnaître que les notes « théoriques » de Mondrian achoppent là en dernière instance à une « révo-

lution » logique que le peintre n'est pas en mesure de formuler et qu'il se trouve alors dans l'obligation *d'exprimer* à travers des concepts métaphysiques. Toutes les contradictions qui se manifestent dans les textes du peintre sont déterminées par l'impossibilité qui est la sienne de formuler cette logique autre (non plus aristotélicienne) qu'il tente de pratiquer, et par *l'expressivité* qui dès lors lui tient lieu (tient la place) de modèle logique. Cette expressivité réintroduisant en masse tous les concepts que la pratique et les notes théoriques avaient pour charge (ont pour charge) de renverser.

Penser la toile dans sa disparition de modèle représentatif (sujet, conscience, savoir) doit, en effet, nous amener à questionner dans cette toile (qui n'en est plus une) le blanc (non-couleur) que Mondrian « compte comme espace *vide* ». Qu'en est-il de cette toile dont la fonction est de s'inscrire en s'effaçant, de donner la marque de la « non-représentation » qui ne vide pas mais institue *le vide?* Qu'en est-il de ces « oppositions neutralisantes[14] » et « annihilantes »? Quel texte nous propose cette peinture dont le rôle, en disparaissant, est si je puis dire « *d'indéfinir* »? L'objet de connaissance vient ici « jouer » l'espace formel du savoir en inscrivant sa présence/non-présence dans l'ordre des objets réels. Objet de connaissance, le tableau n'est pas un tableau, il est ce qui rend impossible tout « tableau », toute table exhaustive. Placé comme non-représentation au lieu même de la représentation, la contradiction « neutralisante » qu'il fait jouer renverse et transforme, en en annulant la vérité de synthèse, l'ordre de la dialectique hégélienne (de la pensée du sujet signe et de la vérité transcendantale) — et ce, en rendant proprement infini l'ordre possible des rapports qui ne s'instituent plus à partir de l'unité de sens mais de la multiplicité productive des contraires.

Cette pensée se met, par l'intermédiaire de la contradiction annihilante qu'elle marque en s'effaçant, en quelque sorte à « distance » d'elle-même et de cette culture où, dans

le même mouvement, elle s'inscrit déjà, comme extériorité. Faisant appel à une science qui puisse répondre de la non-finitude (de l'infinité) du code qui est le sien, cette pensée se trouve aujourd'hui, à travers Mondrian, ce qui peut seul permettre d'envisager une théorie de la peinture arrachée au système fini de la forme (« c'est la culture mûrie de la forme qui maintenant est à sa fin » « de la soumission du sens au regard, du sens au sens de la vue »).

On comprend bien le type de transformation radicale que doit produire cette coupure (forme — soumission au regard) dans le système de la peinture occidentale. La disparition du tableau, telle que Mondrian en fait la théorie, ne peut plus se produire dans l'ordre des phénomènes, et revient dès lors sous forme de question sur toute la production picturale de ces vingt-cinq dernières années. L'accentuation extensive de la surface, telle que la pratique la peinture américaine qui tente apparemment de déborder le cadre du tableau, ne réussit en fait qu'à souligner le champ à l'intérieur duquel ce problème de la disparition du tableau se trouve placé : formel et phénoménologique et redoublant par là l'institution du code culturel (pictural) que Mondrian s'est employé à renverser. La disparition du tableau telle que le pense Mondrian n'est en effet, en aucun cas, une « réduction moderniste » à un code formel; elle est une infinitisation des rapports antagonistes qui constituent l'infinité d'un espace dans le vide.

La relation Couleurs (matière), Blanc (vide), telle que le peintre l'établit, peut permettre de voir fonctionner le système des rapports établi par Mondrian. On sait que la théorie des couleurs qu'utilise Mondrian repose sur les lois harmoniques établies par Ostwald (elles-mêmes transcription de la théorie de Goethe). Non moins que dans les autres aspects de sa pratique, l'utilisation que Mondrian fait des théories de la couleur est empirique. La théorie d'Ostwald, en effet, aussi bien que celle de Goethe, est entièrement déterminée par la soumission des valeurs colorées à la perception. Ce qui nous intéresse ici c'est donc moins

les spéculations sur lesquelles le peintre s'appuie, que la façon dont il les utilise et les transforme. Il faut savoir que pour Ostwald, comme pour Goethe, « les complémentaires se complètent chacune jusqu'au blanc quand elles se présentent comme lumière colorée, et elles se présentent comme un gris incolore d'une valeur moyenne aux couleurs simples si on les mélange optiquement sur un disque rotatif[15] ». A partir de là, nous voyons Mondrian établir la couleur comme *matière* et la somme des couleurs comme *vide*. Autrement dit nous pouvons voir que Mondrian n'établit pas, comme le fait Goethe, la totalité (des couleurs) comme dépendance d'une unité qui la transcende : « s'il arrive que la totalité des couleurs soit de l'extérieur proposée à l'œil comme un objet, il s'en réjouit, parce qu'à ce moment-là, sa propre activité s'offre à lui comme une réalité[16] » — mais comme *disparition* de toute possible réduction à l'unité.

Ainsi le refoulé de l'histoire de la peinture (la couleur) apparaît-il ici comme déterminant toute possibilité de peinture (matière) et par la médiation transformationnelle de la théorie (connaissance) comme s'effaçant dans sa totalité (somme des complémentaires). C'est cet accent mis sur le vide de la totalité et de la somme qui seul peut, peut-être, aujourd'hui nous permettre de penser ce que doivent théoriquement produire les dernières toiles de Mondrian (*Broadway boogie-woogie*). La couleur, dont la somme produit la non-couleur[17], prend en charge la toile qui s'annule. Analysant dans la pratique sémiotique un semblable type de rapport qu'elle nomme « paragrammatique », Julia Kristeva en arrive à conclure qu'« il s'agit d'une pensée qui s'ouvre dans la mort, dans l'acte sexuel *dans la productivité d'une écriture antérieure au texte*[18] ». On voit bien comment comprise dans le système auquel Mondrian la soumet, l'irrationalité de la couleur fait en dernière instance appel au prétexte (pré-texte) qui la produit indéfiniment, mort, sexualité, « trace[19] », et dont, dans le double effet d'annulation (couleur/non-couleur,

tableau/disparition du tableau) de ce système, elle ne saurait en aucun cas supporter la réification métaphysique.

Depuis vingt-cinq ans, la peinture, dans les aspects les plus conséquents de sa production, n'a cessé de reproduire en le positivant, en le réintroduisant dans la clôture métaphysique, le geste radical de Mondrian. Parmi les peintres plus particulièrement intéressés par ce double problème (couleurs/blanc, tableau/disparition du tableau), je pense que de Barnett Newman, encore pris dans l'illusion phénoménologique (extension ou rétraction de la surface), aux dernières expositions de James Bishop (deux peintres que quelque vingt-cinq ans doivent séparer) c'est le retour à la problématique mise en place par Mondrian qui aujourd'hui, par-delà les engouements d'une saison, se signale avec force.

Dans la théorie de la production picturale c'est la pensée « de la fin de la culture de la forme », qui, qu'on le veuille ou non, détermine aujourd'hui un objet de connaissance qui pour n'être plus « soumis au regard [20] », peut enfin se penser dans sa disparition (dans son annulation) productive.

Février 1969.

NOTES

1. Apollinaire : « A travers le salon des indépendants », dans *Chronique d'Art*, Gallimard, 1960.

2. « L'intention du cubisme, au moins au début, était d'exprimer le volume. Ainsi était maintenu l'espace tridimensionnel, c'est-à-dire l'espace naturel. Le cubisme restait donc un mode d'expression fondamentalement naturaliste. Cette volonté des cubistes de représenter des volumes dans l'espace était contraire à ma conception de l'abstraction, qui est fondée sur la croyance que ledit espace doit être détruit. C'est ainsi, pour aboutir à la destruction du volume, que j'en vins à l'usage des plans », Mondrian, *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XII.

3. *Cercle et Carré*, n° 2, avril 1930.

4. Voir à ce propos Paul Renner, *Color Order and Harmony*, New York, Reinhold, 1964.
5. Goethe, *Farbenlehre*, Stuttgart, 1949.
6. Mondrian, *Réalité naturelle et Réalité abstraite.*
7. *Cercle et Carré*, n° 2, avril 1930.
8. Lettre à J. J. Sweeney, *Art News*, été 1951.
9. « Le système des oppositions dans lesquelles peut être pensé quelque chose comme la forme, la formalité de la forme, est un système fini. Il ne suffit d'ailleurs pas de dire que "forme" a pour nous un *sens*, un centre *d'évidence*, ou que son *essence* nous est donnée comme telle : en vérité ce concept ne se laisse pas, ne s'est jamais laissé dissocier de celui de l'apparaître, du sens, de l'évidence, de l'essence... » Jacques Derrida, « La forme et le vouloir-dire », *Revue internationale de philosophie*, n° 81, 1967.
10. « La domination métaphysique du concept de forme ne peut pas ne pas donner lieu à quelque soumission au regard. Cette soumission serait toujours soumission du *sens* au regard, du sens au sens de la vue, puisque le sens en général est le concept même de tout champ phénoménologique. On pourrait développer les implications d'une telle *mise en regard*... montrer par exemple comment cette mise en regard et ce concept de forme permettent de circuler entre le projet d'ontologie formelle, la description du temps ou de l'intersubjectivité, la théorie latente de l'œuvre d'art. » J. Derrida, *ibid.*
11. *Réalité naturelle et Réalité abstraite.*
12. *Le Home, la Rue, la Cité.*
13. Pour tout ce qui suit voir J. Kristeva, « Distance et anti-représentation », in *Tel Quel*, n° 32, hiver 1968.
14. *Le Home, la Rue, la Cité.*
15. Paul Renner, *Color, order and harmony*, New York, Reinhold, 1964.
16. Goethe, *Farbenlehre*, *op. cit.*
17. « Le moyen plastique doit être le plan ou le prisme rectangulaire en couleur primaire (rouge, bleu et jaune) et en non-couleur (blanc, noir et gris). Dans l'architecture, l'espace vide compte pour la non-couleur, la matière peut compter pour la couleur. »
18. Kristeva, *op. cit.* Voir également ci-dessus « Le système de Matisse ».
19. Sur ce concept de « trace » voir J. Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, 1967.
20. « Plus soumis au regard » veut simplement dire ici que « l'objet de connaissance peinture » n'est pas plus soumis au regard que ne l'est la lecture d'un texte (celui-ci par exemple), texte qui, lu par un aveugle en braille, n'en deviendra pas pour autant essentiellement tactile.

3

Le Bauhaus et son enseignement

Let me recite what history teaches history teaches.

Gertrude Stein.

Un mouvement, une école, un atelier ou une académie

Faut-il comprendre le Bauhaus dans la perspective des divers mouvements d'avant-garde qui se manifestent, çà et là, en Europe au cours des années 1920? Ou bien faut-il le considérer dans son autonomie comme un mouvement isolé? Le Bauhaus est-il un mouvement d'avant-garde, une école progressiste, un atelier d'art, ou une moderne « académie »? Il est pratiquement impossible de répondre nettement à aucune de ces questions, et le *bauhausler* dirait sans doute que c'est cela qui constitue l'intérêt et le propre du Bauhaus. Il est en tout cas incontestable que le Bauhaus bénéficie de ces ambiguïtés, entre autres. Lorsque, en mars 1919, Walter Gropius est nommé directeur de l'académie grand-ducale des Beaux-Arts et de l'école grand-ducale des Arts décoratifs, qui à cette occasion fusionnent et deviennent le « Staatlich Bauhaus de Weimar », le Bauhaus n'est évidemment pas un mouvement; il a simplement pour mission, dans la pensée de son fondateur, de former une nouvelle génération d'architectes. Et il se

distingue déjà des mouvements d'avant-garde, tels que Dada, le futurisme, *De Stijl*, en ce que ceux-ci se conçoivent d'abord, spontanément et empiriquement, dans leur opposition au pouvoir des institutions académiques. D'autres part cette école d'architecture enseignera à peu près toutes choses excepté l'architecture pendant les huit premières années de son existence. Ainsi, pas de section d'architecture à Weimar, celle-ci ne sera fondée qu'en 1927 à Dessau par le marxiste Hannes Meyer, et elle ne durera pas beaucoup plus de cinq ans. Pas de section d'architecture alors que les trois directeurs (Gropius, Meyer, Mies Van Der Rohe) qu'eut le Bauhaus comptent parmi les plus grands architectes modernes. École d'architecture, atelier d'architectures qui pourtant, dès sa fondation, confie le cours de base, cours préliminaire, chargé en quelque sorte de la formation spécifique du *bauhausler*, à un peintre, Johannes Itten. Dès la fondation du Bauhaus, Gropius s'assure la collaboration de deux peintres, Itten et Feininger, et d'un sculpteur-graveur, Gerhard Marcks. Cette ambiguïté, qui se trouve recouverte dans l'esprit de Gropius par sa volonté de réaliser une synthèse des formations techniques et artisanales, peut laisser supposer que, pour l'essentiel, au cours de sa relativement brève existence (quatorze ans), l'enseignement du Bauhaus fut conditionné par la pratique picturale. C'est un autre peintre, Lazlo Moholy Nagy, qui succédera à Itten en 1923, enfin de 1919 à 1933 la majorité des enseignants seront peintres : Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Marcks, Moholy Nagy, Muche, Schlemmer. L'élève le plus fidèle au Bauhaus (il entre en 1920, devient professeur en 1925 et le reste jusqu'en 1933), et aujourd'hui le plus célèbre, est encore un peintre, Joseph Albers. Pourtant le Bauhaus ne fut pas une école de peinture. Quant à savoir si ce fut un mouvement d'avant-garde, on voit bien à la simple énumération des noms des professeurs réunis par Gropius, se dessiner la cohérence d'un mouvement qui marquera, qui a marqué profondément tout l'art moderne.

Reste que cette avant-garde, par ce fait même qu'on la

réunisse au *Staatlich* Bauhaus, se trouve dans l'obligation de faire école, de prendre en considération le corps social qui l'accueille et de définir son enseignement par rapport justement à son insertion sociale. Et nous touchons là certainement une des contradictions les plus fondamentales de l'histoire du Bauhaus. Contradiction qui est sans doute la clef de voûte de tout mouvement d'avant-garde, mais qui se trouve plus particulièrement apparente au Bauhaus dans la mesure où celui-ci dès son origine doit affronter son institutionnalisation. Gropius ne cessera de revenir sur ce problème, insistant sur la vocation du Bauhaus de « promouvoir ce nouveau type de collaborateur industriel, unissant les qualités de l'artiste, du technicien et du commerçant », exigeant que les élèves soient familiarisés avec les modes de production industriels, envoyant les meilleurs étudiants travailler en usine pendant quelque temps dans le courant de leurs études. De la conception initiale du Bauhaus, celle de l'artisan-compagnon Gropius progresse vers l'idée de « l'art et la technique comme une unité nouvelle »; et, mettant en garde contre un naïf « rousseauisme », il engage avec Itten, partisan du travail individuel, une polémique qui se terminera par le départ d'Itten. Il faut dire, d'autre part, qu'à partir d'octobre 1924 l'entreprise de production du Bauhaus est transformée en société à responsabilité limitée et que sa collaboration avec l'industrie est appelée à rapporter de substantiels bénéfices. Le départ d'Itten ne semble pourtant pas avoir réussi à résoudre les problèmes idéologiques que pose l'insertion du groupe dans le social. Feininger ne se déclarera jamais solidaire de l'unité nouvelle : « art et technique »; en 1924, la municipalité de Weimar décide de se défaire du Bauhaus, qui va s'installer à Dessau; en 1928, les étudiants réclament une formation pédagogique plus solide. Gropius quitte le Bauhaus, Hannes Meyer est nommé directeur; communiste, on le forcera, sur une démarche de Kandinsky [1], à donner sa démission en 1930; il est remplacé par Mies Van Der Rohe, ce qui n'empêche pas (les nazis ayant obtenu

la majorité aux élections) le conseil municipal de Dessau de dissoudre le Bauhaus en 1932; Mies Van Der Rohe, ayant alors transformé le Bauhaus en établissement privé et l'ayant transporté à Berlin, sera quand même obligé, au début de l'été 1933, de le dissoudre définitivement, « les exigences de la Gestapo étaient inacceptables », nous dit avec un humour noir le catalogue [2] de l'exposition itinérante.

Comme on le voit, les ambiguïtés et les contradictions, dans l'ordre du réel qui, au départ, semblent anodines, ne tardent pas à prendre finalement des proportions considérables. On peut, bien sûr, faire semblant de croire qu'après tout le Bauhaus n'est qu'une école d'art dont l'enseignement d'avant-garde rencontre forcément, en tant qu'elle est aussi une institution officielle, l'hostilité d'esprits rétrogrades. Ce qui laisserait supposer, d'autre part, que, en tant qu'institution, le Bauhaus ait pu rencontrer chez les représentants officiels de la république de Weimar un réel courant de forces progressistes et des sympathisants. Mais il est bien entendu que si nous nous en tenons à cette version, qui fut en gros celle des rédacteurs du catalogue de l'exposition itinérante, nous sommes par la même occasion amenés à minimiser tous les conflits, aussi bien internes qu'externes, à ne pas trop nous interroger sur la rupture avec la municipalité de Weimar, à faire semblant de croire que le maire de Dessau a simplement « invité » le communiste Hannes Meyer à donner sa démission et, finalement, à écrire que le Bauhaus a été dissous à Berlin, en 1933, parce que « les exigences de la Gestapo étaient inacceptables », ce qui laisse implicitement supposer qu'elles auraient pu ne pas l'être. Version, en somme, possible si l'on s'en tient à l'effet de surface qui laissera miroiter les couleurs et les formes produites par les *bauhauslers* et par leurs *maîtres* [3]; version toutefois curieusement contredite par l'entreprise même de cette exposition itinérante qui ne peut finalement qu'inviter à chercher, dans la masse de documents et d'informations qu'elle fournit, les rapports que peut entretenir, en tant qu'institution, une école comme le Bauhaus avec la

structure sociale qui l'accueille et en quoi l'enseignement et la production de cette école peuvent répondre et se garder de cette structure sociale. Cela est d'autant plus important que, comme on l'a vu, Gropius, au cours de son administration, évoluera de son idée initiale de *bauhausler* comme artisan-compagnon vers un enseignement de plus en plus tourné vers la technique et l'industrie, et en somme de plus en plus étroitement associé à la structure sociale (économique) qui l'autorise et qui est amenée à l'utiliser : « Dans sa collaboration avec l'industrie, le Bauhaus s'est attaché plus particulièrement à mettre les étudiants en contact étroit avec les problèmes économiques. Je conteste que les dons artistiques d'un étudiant puissent souffrir de ce qu'on aiguise son sens de l'économie, du temps, de l'argent, de la consommation[4]. » Je reviendrai plus loin sur ce que Gropius entend par économie.

L'histoire du Bauhaus

Le Bauhaus naît et se développe dans un des contextes sociaux les plus chargés de l'histoire contemporaine. Ses quatorze années d'existence couvrent très exactement les dates de l'éphémère République de Weimar et, comme l'écrit Brecht, de « la résistible ascension » de Hitler. Le 11 février 1919, Ebert est nommé président du Reich par l'Assemblée nationale de Weimar — Gropius est nommé directeur du « Staatlich Bauhaus de Weimar » en mars 1919; Hitler devient Chancelier du Reich le 30 janvier 1933 — Mies Van Der Rohe dissout le Bauhaus à la fin du mois de juillet de la même année. Entre-temps, l'Allemagne traversera une des périodes les plus sombres de son histoire, malheureusement pas la plus sombre et « résistiblement » le fascisme progressera vers le pouvoir.

Si l'on s'y arrête un moment, la fondation d'une école comme le Bauhaus, moins d'un an après la défaite de 1918 et la signature du traité de Versailles (qui, comme on le

sait, enlève à l'Allemagne toutes ses colonies, un huitième de son territoire et un dixième de sa population et s'apprête à la taxer de 132 milliards de dommages de guerre), relève de l'irrationalité la plus complète — ce type « d'irrationalité » marquera d'ailleurs systématiquement tous les actes, aussi bien politiques qu'économiques, de la jeune République. Non seulement l'Allemagne de 1919 est ruinée, mais elle doit encore faire face à une situation politique intérieure telle qu'aucune coalition en quatorze ans ne parviendra à la réduire. Émeutes, révoltes, assassinats (ceux de Rosa Luxemburg et de Karl Liebknecht, entre autres), putsches (pas moins de trois en quatorze ans et le premier, celui de Kapp, dès 1920) créent un climat de constante désagrégation politique, que le parti majoritaire, le SPD (parti-démocrate, fondé en 1890), déchiré entre l'extrême droite et l'extrême gauche, et déterminé à chercher ses alliances à droite (coalition de Weimar), ne parviendra jamais à stabiliser [5]. Ceci pour ne pas parler de l'inflation et de l'écroulement complet de toute l'économie allemande entre 1922 et 1923. Au début de 1922, le mark papier vaut un deux-centième de dollar, à la fin de la même année il n'en vaut plus que un dix-millième; entre-temps, les prix augmentent de 70 % et les salaires de 60 %. A la fin de 1923, après l'occupation de la Ruhr par la Belgique et par la France, il faut 160 000 marks pour 1 dollar, bientôt 1 milliard. C'est à la fin de cette même année 1923 (le 8 novembre) que Hitler, dont le parti compte maintenant cinquante mille membres, prendra, pour une nuit, le pouvoir en Bavière.

On comprend bien que, dans un tel contexte, la petite histoire du Bauhaus ne pouvait pas se dérouler sans heurts, ne pouvait pas, à tout moment, se trouver confrontée à la grande histoire en train de se faire et de se défaire à la porte de l'école d'art. Sans pousser le parallélisme plus loin qu'il ne convient, il est évident, lorsqu'on y regarde d'un peu près, que son aspect institutionnel met, pour une part, le Bauhaus en situation de reproduire, à son échelle, les contradictions du contexte social qui l'accueille. Ainsi le passage

de Weimar à Dessau se trouve-t-il conditionné par la situation économique de l'Allemagne au début de 1924 et sa répercussion sur les élections en Thuringe où le gouvernement social-démocrate est remplacé par un gouvernement de droite qui décide le licenciement des *maîtres* du Bauhaus de Weimar. De la même façon, l'accueil du Bauhaus à Dessau se trouvera conditionné par le rapide rétablissement de l'économie dans les années 1925 (plan Dawes, rassurante élection de Hindenburg) et l'augmentation du budget de la Reichswehr qui est doublé (on sait que Dessau abritait, entre autres, une usine de fabrication d'avions, les *Junkers* [6]).

Ceci, en somme, sur le plan économique, étant entendu que le même parallélisme pourrait être établi au niveau idéologique. Notons simplement pour mémoire la fameuse *Gelbe broschüre* (brochure jaune) rédigée par un maître artisan et « par des employés du Bauhaus licenciés sans préavis [7] », et le renvoi de Hannes Meyer suscité par ses opinions politiques et par « les démarches de Kandinsky ». Événements qui, à la mesure du Bauhaus, reproduisent au niveau idéologique les contradictions et le déchirement entre l'extrême droite, le centre et la gauche, que connaît alors l'Allemagne.

Dans son essai sur « l'esprit de la République de Weimar [8] » Heinz Winfried Sabais a, me semble-t-il, un peu trop tendance à dissoudre ces contradictions à l'aide de slogans anti-communistes relevant d'une telle naïveté d'analyse historique telle que seule la passion politique peut les rendre vraisemblables (cette passion va jusqu'à pousser H. W. Sabais à traiter Brecht de « crypto-anarchiste rongé par l'ascèse », il y avait bien longtemps qu'on n'avait entendu ce langage-là!). Le slogan des partis communistes inféodés à Moscou s'il a mis longtemps à vieillir est en tout cas particulièrement mal venu, lorsqu'il s'agit de qualifier l'activité des spartakistes allemands au cours des années vingt. Il n'est que de renvoyer sur ce sujet au texte que Lénine consacre en 1920 au communisme de gauche en Allemagne, dans *la Maladie infantile du communisme, le gauchisme*, ou

encore au rôle des mêmes spartakistes au deuxième tour des élections de mars 1925 où, contrairement à la recommandation du Komintern, le candidat communiste Thælmann, refusant de se retirer, fit basculer la majorité à l'extrême droite.

Ni la passion, ni les slogans ne résoudront les ambiguïtés et les contradictions qui ont fait de la République de Weimar et du Bauhaus ce qu'ils furent. Ce n'est ici ni le lieu, ni mon projet de m'arrêter à l'esprit de la République de Weimar, d'autres l'ont fait, d'autres le feront. Mais en ce qui concerne le Bauhaus, son « esprit » et son enseignement, il me semble qu'il n'est pas impossible, dans le cadre des précisions historiques ci-dessus, d'en tenter une approche critique qui permette de lire en quoi les théories qu'il a développées pouvaient limiter, en les répétant, ou rendre productives les contradictions qu'il était historiquement et économiquement amené à rencontrer.

Les peintres et leurs théories

Mais ceci tout d'abord. Si la simple énumération des noms des *maîtres* qu'a réunis Gropius au Bauhaus dessine la cohérence d'un mouvement caractéristique de ce qu'il est convenu d'appeler l'art moderne, c'est bien, comme le souligne le directeur du Bauhaus-Archiv de Darmstadt, Hans M. Wingler, que tous les « facteurs déterminants dans la création du Bauhaus étaient déjà présents quelque temps avant sa fondation ». Reste, comme on l'a vu, que « ces facteurs déterminants » sont dans leur grande majorité, au Bauhaus, représentés par des peintres, Gropius partant du « fait que depuis le début du siècle la peinture dominait les autres arts et qu'elle avait créé une esthétique nouvelle qui fournirait les principes d'une architecture nouvelle... [9] ». Nous retrouvons donc ici le même effet marquant tous les mouvements un tant soit peu importants dans l'histoire de l'art moderne, à savoir la transformation qui s'opère

en peinture entre la fin du XIX^e siècle et le tout début du XX^e.

Quels que soient leurs théories et leur génie, les peintres que Gropius choisit pour diriger l'enseignement au Bauhaus ne sont pas sans avoir été préparés, influencés par une histoire plus ou moins immédiate, par une plus ou moins récente production picturale. Si l'on veut comprendre ce que Gropius entend utiliser pour transformer l'enseignement et créer une nouvelle école d'art, c'est donc, d'abord, la peinture et son histoire la plus récente qu'il nous faut interroger. On peut dire, en effet, que lorsque Kandinsky, par exemple, décide de théoriser son travail, il a déjà accompli sur le plan pictural certaines réalisations qui sont loin d'être étrangères aux plus récentes productions de la peinture de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Ainsi, bien avant d'avoir écrit *Du spirituel dans l'art* (1910), Kandinsky a pris en considération les problèmes posés par les peintres français de la fin du XIX^e siècle (les impressionnistes et plus particulièrement Cézanne). Avant même d'avoir décidé de se consacrer à la peinture, Kandinsky découvre avec admiration Monet, lors d'une visite à l'exposition des impressionnistes français à Moscou, en 1895. Et si, entre 1902 et 1904, sa peinture indique l'intérêt qu'il porte à certains problèmes formels (*Vieille Ville*, 1902, coll. Nina Kandinsky, et *Plage hollandaise*, 1904, coll. Gabriele Münter, Murnaü), ce n'est guère qu'à partir de 1908 que se marque une réelle transformation dans sa compréhension de l'espace pictural. Cette transformation se situe, à peu près, cinq ou six mois après un séjour d'un an près de Paris (notons comme particulièrement représentatif de cette transformation *Paysage avec tour*, n° 72, 1908, coll. Nina Kandinsky — *Montagne bleue*, n° 84, 1908, coll. S.R. Guggenheim, New York — *Hiver*, n° 62, 1909, coll. du musée municipal d'Art moderne occidental, Moscou — *Improvisation II*, n° 102, 1910, coll. du musée russe de Léningrad).

De 1908 à 1910, et encore bien après, Kandinsky travaille sur l'héritage de la problématique cézannienne; influence qu'il reconnaîtra lui-même explicitement : « Toutes ces

formes constructives ont une sonorité intérieure simple comme celle d'une mélodie. C'est pourquoi je les nomme mélodiques. Appelées à une vie nouvelle par Cézanne et plus tard par Holder, ces compositions mélodiques ont reçu de nos jours le nom de compositions rythmiques [10]. » Contrairement à ce qu'écrit de lui Paul Klee : « Il n'attend des musées aucune lumière, ni eux de lui, et les plus grands maîtres ne peuvent lui donner de doutes sur la valeur de son propre univers spirituel [11] », Kandinsky, comme Klee d'ailleurs, est le produit de cette histoire toute récente sur laquelle il prend appui. Dans ce même texte, dont le titre *Approche de l'art moderne* est bien évocateur, et un peu avant d'avoir ainsi qualifié Kandinsky, Klee, ébauchant ce qu'il appelle « la démarche d'abstraction », se réfère tout naturellement à l'impressionnisme et au cubisme : « Pour parler de l'expressionnisme il faut remonter à l'impressionnisme. Ce sont là en effet les deux " ismes " majeurs de l'époque, répondant l'un et l'autre à des positions fondamentales envers les formes [12]. » Il faut pourtant noter dans le texte de Klee cette lacune particulièrement intéressante, à savoir le reproche qu'il fait, d'une part, à l'impressionnisme, d'ignorer la construction : « L'impressionnisme pur ignorait la construction », et, d'autre part, le reproche implicite aux cubistes de rationaliser à l'excès leur travail formel — Kandinsky tenant là le rôle de la synthèse alors que justement Cézanne se trouve proprement barré (ignoré).

Il n'est pas inutile de souligner ce dernier point dans la mesure où si, d'une part, effectivement, l'enseignement au Bauhaus s'est appuyé et s'est développé sur les moments forts de la production picturale de la fin du XIX^e^ siècle, d'autre part comme on vient de le voir, au Bauhaus comme ailleurs, il n'y a pas de retour théorique conséquent sur la spécificité de la peinture moderne au moment où elle prend forme. Klee, qui pourtant écrivait en 1909 dans son *Journal* (il avait alors trente ans) : « J'ai pu voir à la Sécession huit tableaux de Cézanne. Voilà le maître propre à m'instruire... [13] », Klee passe ainsi en 1912 de « l'impressionnisme

pur » au cubisme comme si, de l'un à l'autre, rien ne s'était produit. Et cela, en vertu de cette illusion, qui déjà fait loi, qui veut que les écoles s'ajoutent les unes aux autres en toute autonomie et sans avoir jamais à s'inquiéter des bases sur lesquelles elles reposent : « Il est admirable de voir cet enfant de Russie [il s'agit de Kandinsky, qui a alors près de quarante-six ans] évoluer sans aucun fardeau dans cette Europe où nous marchons encombrés et fatigués... [14] »

Kandinsky, comme Klee, utilisera, dans toute une partie de son œuvre peinte, l'apport des transformations opérées par les peintres français de la fin du XIX^e siècle et par Cézanne, et au besoin s'en servira comme argument historique, voire formel, mais sans jamais se demander si ce travail qu'il utilise n'est pas, dans sa pratique, l'effet d'une théorie non dite mais suffisamment forte pour avoir opéré cette transformation radicale dans l'histoire. En somme, sans jamais réellement se demander en quoi l'influence qu'ils ont subie est justifiée dans leur travail, en quoi leur travail en répond, pour ne pas parler de leurs théories. N'oublions pas, en effet, que nous avons ici affaire à des peintres qui non seulement acceptent la charge d'enseignant mais qui, à partir de cette charge, développent et publient leurs travaux littéraires.

Les travaux théoriques (littéraires) de Kandinsky et de Klee ne connaissent fondamentalement d'autre objet que leurs propres œuvres et ne font jamais référence à l'histoire qui les produit (qui a influencé ces œuvres) que d'un point de vue, la plupart du temps, strictement citationnel. Qu'on lise ce que Kandinsky écrit des *Baigneuses de* Cézanne : « *Les Baigneuses* de Cézanne, composition en triangle (le triangle mystique) en sont un exemple. Construire un tableau selon une forme géométrique est un procédé très ancien. Mais on l'a abandonné parce qu'il avait fini par dégénérer en formules d'un académisme figé et dépourvu de toute signification intérieure — sans âme. Cézanne, par l'emploi qu'il en a fait, lui a rendu une âme. Il a mis l'accent sur l'*élément purement pictural* de la composition. Le triangle

n'est plus là, dans ce cas important, pour grouper harmonieusement les composantes du tableau. Il est l'éclatante raison d'être de l'œuvre. La forme géométrique est en même temps pour la peinture, un moyen de composition. On voit la composition tout entière s'ordonner autour d'une pure volonté d'art déjà attirée et déjà tournée vers l'abstrait. Cézanne altère à bon droit les proportions des corps. Ce n'est pas seulement le corps tout entier qui toit tendre vers la pointe du triangle, mais chacune de ses parties. Un souffle intérieur irrésistible semble les projeter en l'air. On les voit qui s'allègent et s'étirent [15] » (c'est moi qui souligne « élément purement pictural »).

Cette analyse, la plus développée qu'on puisse trouver dans l'œuvre littéraire de Kandinssky, offre en raccourci tous les malentendus que, entre autres autour de Kandinsky et Klee, le Bauhaus va diffuser. Si j'ai souligné, dans le texte, « élément purement pictural », c'est pour faire apparaître combien toute l'analyse du peintre ne cesse de se détourner de cet élément. Dès la première ligne, la composition en triangle devient « le triangle mystique »; suivent : « la signification intérieure », « l'âme » (plusieurs fois), « une pure volonté d'art », un souffle intérieur, des corps projetés en l'air qui « s'allègent et s'étirent », bref tout ce qu'on veut, dans l'ordre subjectif et irrationnel de l'expressif (de la métaphysique), excepté l'élément pictural. *Les Baigneuses* sont utilisées ici comme toile de fond sur laquelle Kandinsky *projette* ses idées. Cézanne sert de citation, sans que jamais apparaisse la question de savoir : 1) la spécificité de Cézanne par rapport à l'histoire de la peinture (« procédé ancien », « formules académiques » etc.) et la théorie implicite qui, dans l'œuvre de Cézanne, autorise, disons, sa « modernité »; 2) le rapport que la pratique et la théorie de Kandinsky entretiennent avec la spécificité et la théorie cézanniennes.

A partir de là, Klee a tout à fait raison d'écrire de Kandinsky : « Il n'attend des musées aucune lumière, ni eux de lui, et [que] les plus grands maîtres ne peuvent lui donner

des doutes sur la valeur de son propre univers spirituel », étant entendu que, en fait, dans les textes, et quels que soient les doutes qu'il croit avoir, le problème est exactement le même pour Klee.

Inutile ici de revenir sur, entre autres, la différence jamais envisagée avec l'attitude de Cézanne qui, non seulement recommandait l'étude de la peinture et de ses musées mais dont le projet était encore de « réaliser quelque chose qui soit comme l'art des musées ». Cette façon de projeter ses idées théoriques dans l'absolu, sans en établir les fondements historiques, a obligatoirement comme conséquence la coupure complète de l'objet théorique produit avec toute réalité (ici, si l'on veut, avec la réalité spécifique de « l'élément purement pictural »[15]). Le résultat étant un discours irrationnel où tout peut se justifier (par n'importe quoi et par rapport à tout) puisque, en fait, il ne reconnaît d'autres raisons que les siennes. Lorsque Klee écrit : « Par le culte de l'exact, notre mérite est simplement de définir les bases d'une science spécifique de l'art, incluant l'inconnu[16] », il faut s'interroger sur le mot « base » puisque, en réalité, c'est la base même de cette science qui restera inconnue (à savoir ses dépendances historiques), et que finalement ce projet « scientifique » n'a d'autre ambition que celle du « romantisme de la fusion dans le Grand Tout[17] ».

L'enseignement au Bauhaus

Ce qui est finalement caractéristique du Bauhaus, c'est, face à la situation dans laquelle se trouvent l'architecture et la peinture dans les années 1920, la nécessité d'une théorie capable de comprendre et de développer les conséquences du renversement formel opéré à la fin du XIX^e^ siècle (« la peinture dominait les autres arts... elle avait créé une esthétique nouvelle »). En réunissant Klee, Kandinsky, Itten et plus tard Hannes Meyer, en établissant, comme « condition préalable à tout travail ultérieur[18] », le Cours prélimi-

naire, la préoccupation de Gropius est évidemment de proposer comme enseignement les nouvelles bases théoriques que lui paraissent devoir déterminer les plus récentes productions de la peinture moderne. Et il faut reconnaître qu'il s'agit là d'une intuition particulièrement heureuse, dont on pourrait pourtant, à la même époque, trouver des équivalents çà et là en Europe (notons pour mémoire que le dialogue de P. Mondrian, *Réalité naturelle et Réalité abstraite*, date de 1919-1920).

Reste qu'une théorie, voire, comme l'écrit Klee, « une science » (comprendrait-elle tous les x que l'on veut), ne se construit pas à partir d'intuitions, si fines soient-elles, et qu'elle exige d'abord un travail qui dans la pratique d'un peintre ne manquerait pas, aujourd'hui encore, d'opérer une véritable « révolution ». Je m'explique.

Depuis toujours, et aujourd'hui encore, le peintre, « l'artiste », considère (s'il la considère) la spécificité de la peinture comme autonome (théologie); or, ébaucher une théorie exige de lui qu'il entretienne un rapport avec, notamment, le langage littéraire. Étant entendu qu'il devra prendre en considération l'autonomie du langage qu'il va employer, son histoire, l'histoire de ce langage, et plus précisément encore l'histoire et les aventures des concepts (par exemple philosophiques) qu'il est amené à utiliser. C'est-à-dire qu'il devra envisager sa discipline, la peinture, non plus comme spécificité autonome mais comme spécificité différentielle (spécificité dont la réalité se trouve également constituée par ce qui la différencie des autres disciplines et par le rapport qu'elle entretient avec ces différences) [19].

Pour ce qui nous intéresse ici — le rapport des *maîtres* du Bauhaus avec la théorie —, c'est évidemment la transcription conceptuelle (si je puis dire) de leur expérience pratique de peintre qui fait question. Les textes de Klee, de Kandinsky [20], voire de Gropius ne manquent ni de références, ni de prétentions philosophiques : « Son progrès [à celui qui étudie] dans l'observation et la vision de la nature le fait accéder peu à peu à une *vision philosophique*

de l'univers qui lui permet de créer librement des formes abstraites[21] » (c'est moi qui souligne); les deux célèbres essais de Kandinsky (*Du spirituel dans l'art* et *Point Ligne Surface*), pas plus que les nombreux textes de Gropius (*Apollon dans la démocratie*) ne démentiront cette citation de Klee. Mais si, dans l'ordre des arts plastiques, la peinture peut être considérée, au début des années 1920, comme une des positions « avancées » de l'avant-garde, elle n'est pas pour autant la seule discipline à avoir enregistré les transformations idéologiques propres à la fin du XIX^e^ siècle. La littérature avec, entre autres, Lautréamont et Mallarmé, et la philosophie, avec dans la première moitié du siècle Feuerbach et surtout dans la seconde moitié la mutation marxiste, ont opéré des transformations fondamentales.

Le problème qui se pose alors est, en somme, de savoir si dans la transcription conceptuelle de leur expérience de peintre, les *maîtres* du Bauhaus ont pris en considération l'évolution des disciplines qu'ils étaient amenés à utiliser, et si oui comment. De savoir si, dans la perspective de la spécificité de leur discipline, la peinture, ils ont pu envisager la spécificité d'autres disciplines — seule possibilité de penser la peinture dans sa réalité (dans sa différence) et d'en proposer un enseignement. Ne serait-ce que par ce que j'ai été amené, jusqu'à maintenant, à souligner des textes de Klee et Kandinsky, il est bien évident que la réponse à cette question est négative. Les peintres du Bauhaus ont, en ce qui concerne leur art, un point de vue entièrement théologique dont ils ne sortent jamais. Qu'on voie l'utilisation qu'ils font dans leurs transcriptions littéraires, des concepts qu'ils choisissent, et d'où viennent ces concepts.

Chez Gropius, aussi bien que chez Kandinsky, ce n'est jamais le concept scientifique qui est employé, mais son sens vulgarisé. Ainsi lorsque Gropius parle « d'économie », de « marchandise », de « consommation », etc. : « Dans sa collaboration avec l'industrie, le Bauhaus s'est attaché plus particulièrement à mettre les étudiants en contact étroit avec les problèmes économiques. Je conteste que les

dons artistiques d'un étudiant puissent souffrir de ce qu'on aiguise son sens de l'économie, du temps, de l'argent, de la consommation. Il ne faut, bien sûr, pas confondre les recherches expérimentales qui ne supposent pratiquement aucune limitation de temps et des travaux qui doivent être livrés à une date donnée : il faut distinguer le processus de la création d'un modèle et le processus de la fabrication en série. Les idées créatrices ne sont pas une marchandise et pourtant le créateur d'un modèle doit pouvoir apprécier les modes économiques qui régiront la fabrication en série de son modèle, même si les économies de temps et de matériaux n'ont qu'un rôle secondaire dans l'élaboration de ce modèle [22]. » Est-il besoin de dire que Gropius, dans l'utilisation de ces concepts, ne se réfère ni à Adam Smith, ni à Ricardo, ni à J.S. Mill (et à plus forte raison pas à Marx)? Il ne sera pas plus précis dans les années 1960 lorsqu'il tentera d'analyser les raisons qui motivent l'échec du *design* face à la diffusion du produit commercial, ou lorsqu'il affrontera la contradiction flagrante entre sa théorie de l'immeuble à « étages multiples » et l'usage qui est fait du gratte-ciel : « Le problème ne peut se résoudre qu'en contrôlant la densité des édifices, par rapport à la facilité des transports et en jugulant la spéculation sur les terrains : précautions élémentaires qui ont été remarquablement négligées aux États-Unis [23]. »

C'est le même emploi du sens vulgarisé d'un concept qu'on retrouve chez Kandinsky lorsqu'au début de son livre *Du spirituel dans l'art*, il parle de matérialisme : « Après la longue période de matérialisme dont elle ne fait que s'éveiller, notre âme est pleine de germes de désespoir et d'incrédulité, prête à sombrer dans le néant. L'écrasante oppression des doctrines matérialistes qui ont fait de la vie de l'univers une vaine et détestable plaisanterie, n'est pas encore dissipée... », quoique chez Kandinsky la référence à « la philosophie matérialiste » et à Marx soit explicite : « Du point de vue politique, l'idéal républicain y est en honneur [il s'agit de la partie la plus basse de la vie spiri-

tuelle]. On y connaît les usages parlementaires, on y lit les journaux, même les articles les plus sérieux. Du point de vue économique, enfin, les diverses nuances du socialisme s'y retrouvent. Les convictions s'y appuient volontiers sur d'abondantes citations de l'*Emma* de Schweitzer, *la Loi d'Airain* de Lassalle jusqu'au *Capital* de Marx, et bien au-delà [24]. » Quoique, comme on le voit, le vocabulaire semble coloré de scientisme, toutes les définitions que Kandinsky donne du matérialisme relèvent non d'une analyse du concept scientifique mais de l'utilisation vulgarisée de ce concept (il est évidemment scientifiquement impossible d'écrire que l'histoire occidentale a connu « une longue période de matérialisme »). Et de la même façon, lorsqu'un peu plus loin Kandinsky se refère à l'énergétique : « La théorie des électrons, c'est-à-dire de l'électricité dynamique, qui doit remplacer intégralement la matière, trouve, actuellement, de hardis pionniers », c'est, en référence à la théorie de Ostwald et des disciples de Mach, encore une fois à un concept vulgarisé qu'il recourt (la substitution des représentations scientifiques concernant la structure et les propriétés de la matière à la notion de matière en tant que catégorie philosophique).

On peut dire que ce type de transformation est propre à tous les textes produits par les *maîtres* du Bauhaus et qu'il en conditionnera fondamentalement l'enseignement. Quant à l'origine de cette déformation, il faut la chercher, chez ces *maîtres* de l'avant-garde, dans le reste académique que ne peut pas ne pas traîner derrière elle toute théologie de l'art.

Dès le manifeste publié en 1919, à la fondation du Bauhaus, Gropius met l'accent sur l'irrationalité métaphysique de l'art : « L'art ne s'enseigne pas », et produit à partir de là une série de propositions dont l'anachronisme théorique peut être considéré comme représentatif du jeu de contradictions insolubles que va produire le Bauhaus. Je cite les propositions de Gropius : « *L'artiste* n'est qu'un artisan *inspiré*, il est de rares instants, des *instants de lumière* où,

par-delà sa volonté et *par la grâce du ciel, l'œuvre de ses mains* devient *art*. Mais tout artiste doit nécessairement posséder une compétence technique. C'est là qu'est la vraie source de *l'imagination créatrice*[25] » (c'est moi qui souligne). De 1919 aux dernières conférences qu'il prononce en 1964, Gropius n'abandonnera jamais ce type d'argumentation et de vocabulaire. Vocabulaire au demeurant voisin de celui de Klee et de Kandinsky (chez qui on retrouverait ces mêmes concepts) qui, comme Gropius, et peut-être plus que Gropius, ne voient d'autre fin au discours théorique (quelles que soient les déterminations techniques qu'il est amené à prendre en considération) que la transcendance de l'art, le « Grand Tout ». C'est dire qu'il est pour eux tout à fait impensable que la spécificité de leur pratique puisse être mise dans un rapport différentiel avec d'autres pratiques. L'art transcendant toutes disciplines, peu importe l'évolution des théories de la connaissance, la seule théorie valable est évidemment celle qui reconnaît ce postulat de base et confirme l'art dans sa vérité transcendantale.

Partant de là, tout le système philosophique référentiel du Bauhaus est parfaitement conséquent et jusque dans ses développements techniques (théories des formes et des couleurs). Ignorant délibérément, dans leurs références conceptuelles, toute l'histoire de la philosophie moderne (et notamment, si je puis dire, Hegel), ils s'en tiendront en fait au vieux débat entre Kant, Schiller et Goethe, sur la conciliation métaphysique des contraires. Sans qu'aucune position philosophique soit nettement définie, chacun des textes produits par le Bauhaus aligne tour à tour sa référence conceptuelle sur l'une ou l'autre des positions de cette querelle « byzantine » (unité subjective de la conciliation des contraires/pensée spéculative réalisant dans l'art l'unité et la conciliation comme seule expression de la vérité/attitude expérimentale rejetant dans l'étude scientifique la simple activité de l'entendement et de ses erreurs et proclamant l'en-soi et la libre totalité de la beauté).

Qu'il s'agisse des textes idéologiques de Gropius ou des

textes à prétentions « scientifiques », le champ référentiel reste fondamentalement le même. Par exemple derrière les théories énergétiques de la *genèse des formes* de Klee : « Surface active. Ligne passive. Énergie de plan. Tension, etc.[26] », et derrière les théories des couleurs de Kandinsky et de Itten, on trouve Ostwald et, derrière Ostwald, Kant et Goethe. La référence à Goethe est d'ailleurs explicite chez Kandinsky, comme chez Itten. Dans son chapitre sur « Le langage des formes et des couleurs », Kandinsky écrit : « Balance et proportion ne se trouvent pas en dehors de l'artiste, mais en lui. C'est ce qu'on peut appeler le sens des limites, le tact artistique — qualités, innées chez l'artiste, qui peuvent dans l'enthousiasme de l'inspiration, s'exalter jusqu'aux révélations du génie. La possibilité d'une base fondamentale de la peinture, prédite par Goethe, doit être entendue dans ce sens[27] » — texte où l'on peut voir Kant : « Comme sans règle antérieure un produit ne saurait être artistique, il faut que la nature donne la règle d'art au sujet lui-même (dans la concordance de ses facultés), c'est-à-dire que les Beaux-Arts ne sauraient être que le produit du génie[28] » — texte où, dis-je, on peut voir Kant venir soutenir Goethe. La théorie des couleurs de Kandinsky est d'ailleurs, en bien des points, tellement identique à celle de Goethe qu'il semble que de l'une à l'autre, on puisse déplacer les métaphores qui viennent servir d'illustration.

De la même façon, on pourrait repenser tous les concepts qui viennent, toujours chez Kandinsky, soutenir les théories de la forme dans *Point Ligne Surface* et ce, notamment, à partir du fameux « Dans la nature aussi le point est un être en soi...[29] ». Toutefois, mon but n'est pas ici d'entrer dans une analyse exhaustive des théories des *maîtres* du Bauhaus, mais simplement d'en établir historiquement l'origine dans l'évolution des théories de la connaissance.

Comme on l'a vu, la transcription « littéraire » de leur pratique par les peintres du Bauhaus est loin de faire référence à un champ conceptuel contemporain de cette pratique (picturale), voire loin en deçà des transformations formelles

(fin du XIX^e siècle) qui ont déterminé cette pratique [30]. Si la pratique picturale est à l'avant-garde au début du XX^e siècle, les théories et l'enseignement qu'elle produit reposent, on vient de le voir, sur un champ idéologique qui date de la fin du XVIII^e siècle [31]. Au demeurant, ce *décalage*, entre la pratique et la théorie, est significatif de tous les mouvements d'avant-garde d'art moderne; il prend évidemment la forme de contradictions particulièrement aiguës lorsqu'il se manifeste dans le cadre d'un programme d'enseignement officiel et « jusqu'à sa dissolution, en septembre 1932, le Bauhaus de Dessau eut le rang académique [32] ».

Qu'est-ce que l'histoire enseigne?

On peut évidemment revenir sur tout ce qui est développé ci-dessus quant aux théories de Klee et de Kandinsky, en refusant de « réduire » (?) les textes de ces peintres à la dimension littéraire, et en acceptant de n'y voir (de n'y sentir, devrais-je dire) qu'un « parfum spirituel [33] », témoignage de leurs intérêts et de leur culture. Il ne faut pourtant pas oublier que les peintres dont il est ici question firent au Bauhaus profession d'enseigner pendant plus de dix ans pour le premier, et un peu plus de onze ans pour le second, et que leurs textes se trouvent, dans une large mesure, marqués par cet enseignement. Un grand nombre des essais de Klee, ainsi que le livre de Kandinsky *Point Ligne Surface*, « suite organique de mon livre *Du spirituel dans l'art* [34] », sont édités par le Bauhaus. D'ailleurs, même en ne prenant en considération que la production picturale de ces peintres il resterait à prouver que, par exemple, les théories de Kandinsky n'ont pas eu une influence sur l'évolution ultérieure de son œuvre peinte. Je pense personnellement qu'une analyse formelle de toute l'évolution de l'œuvre de Kandinsky arriverait ici aux mêmes conclusions, à savoir qu'une théorie reposant sur des bases idéologiques anachroniques ne peut pas avoir un effet progressif.

Dans la mesure où la transformation qui s'opère en peinture à la fin du XIX^e siècle semble exiger une nouvelle école, une nouvelle méthode d'enseignement, « une corporation d'une nouvelle sorte [35] », la définition des « bases d'une science spécifique de l'art [36] », n'est-ce pas que, d'une certaine façon, cette transformation se trouve, empiriquement, en rupture avec l'idéologie de l'époque précédente, et qu'elle a besoin par rapport, notamment, à cette idéologie, de reconnaître sa spécificité pour se développer?

Ce qu'il faut dire ici, en conclusion, c'est que les théories élaborées au Bauhaus n'ont pas, loin de là, liquidé ce problème, ni même préparé une approche possible du travail interdisciplinaire qu'il suppose. Le Bauhaus a, sans doute, produit dans le domaine des arts décoratifs d'heureuses transformations, mais en ce qui concerne la théorie de l'art et plus particulièrement la peinture, il faut bien reconnaître qu'aujourd'hui encore les mouvements et les écoles continuent à spéculer empiriquement sur la problématique de la transformation radicale qui s'est manifestée dans l'ordre des arts plastiques à la fin du XIX^e siècle. En somme, comme si rien ne s'était passé, à cela près que les pseudo-théories et les mouvements « d'avant-garde », se succédant, laissent croire, que, quoi qu'on en dise, l'histoire continue, et tendent à persuader qu'elle n'est pas près de changer, puisqu'elle peut continuer comme si rien ne s'était passé. Il faut lire les derniers textes de Gropius, il faut voir l'entêtement, où perce çà et là l'amertume, de ce vieil homme de quatre-vingt-un ans, aujourd'hui encore prisonnier des mêmes contradictions et de la même passion qu'il y a quarante-cinq ans, pour se persuader que l'enseignement de l'histoire ne se démêle pas si facilement.

Ce qu'il y a finalement de plus frappant, dans ce retour que j'ai tenté ici d'opérer sur l'aventure du Bauhaus, c'est qu'en 1919, et dans les années qui suivent, l'idéologie, sur laquelle reposent toutes les références conceptuelles des *maîtres* du Bauhaus, est alors, dans l'Allemagne de la République de Weimar, l'idéologie dominante [37]. Et

que, pour n'avoir pas pu, dans sa spécificité, penser et déconstruire cette idéologie [38], le Bauhaus a été amené à n'en être qu'un des reflets, faute de quoi d'ailleurs il n'eût sans doute pas existé comme tel. Aurait-il pu exister autrement, d'une autre façon? L'histoire, c'est bien vrai, ne se refait pas et de celle-ci on pourrait finalement souhaiter qu'à la rigueur, au moins ce dernier point nous serve de leçon.

Août 1969.

NOTES

1. Voir « Origine et histoire du Bauhaus » de Hans M. Wingler, directeur du Bauhaus-Archiv de Darmstadt, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 53, février 1960.
2. Catalogue de l'exposition organisée par le Württembergischer Kunstverein et accueillie en France par le musée national d'Art moderne et le musée d'Art moderne de la ville de Paris, *Bauhaus 1919-1969*, trad. française, Paris, 1969, p. 26.
3. « Gropius renonça au titre académique de professeur, il lui substitua, pour le corps enseignant, celui de *maître*, qu'à la fin de leur cycle d'études les élèves, à leur tour, pouvaient acquérir. » H. M. Wingler, *op. cit.*
4. Gropius, « Ma conception et l'idée de Bauhaus », in *Architektur*, Francfort-Hambourg, Fischer-Bücherei, 1956; repris dans le *Catalogue de l'exposition*, p. 14-17.
5. Voir le livre de Claude Klein, *Weimar*, coll. « Questions d'histoire », Flammarion, 1968. Sur l'origine et la fondation du SPD, voir surtout Gilbert Badia, *Histoire de l'Allemagne contemporaine*, Éd. sociales, t. I, 1962.
6. H. M. Wingler, *op. cit.*
7. *Ibid.*
8. *Catalogue*, *op. cit.*, p. 24-25.
9. Ludwig Grote, « Walter Gropius et le Bauhaus », *Catalogue*, *op. cit.*, p. 9-11.
10. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 102, Paris, Éd. de Beaune, 1954.
11. Klee, « Approche de l'Art moderne », in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Médiation, 1964, repris *Die Alpen*, n° 12, 1912.
12. Klee, *op. cit.*
13. Klee, *Journal*, p. 234, édition française, Grasset, 1959.

14. Klee, « Approche de l'Art moderne », *op. cit.*

15. Kandinsky, *op. cit.*, p. 52, note 1.

16. Klee, « Exakter Versuch im Bereich der Kunst » Bauhaus, *Zeitschrift für Gestaltung*, Dessau, 1928.

17. Klee, Conférence faite à Iéna en 1924, *Théorie de l'art...*, *op. cit.*

18. Voir Otto Stelzer, « Le Cours préliminaire à Weimar et à Dessau », *Catalogue*, *op. cit.*, p. 35-36.

19. Sur ce problème (spécificité autonome/spécificité différentielle) voir dans ce même volume « Mondrian vingt-cinq ans après » et voir dans *L'Enseignement de la peinture*, *op. cit.*, « Peinture et réalité ».

20. « Je suis constamment amené à citer Klee et Kandinsky dans la mesure où leurs textes sont les plus ambitieux et les plus élaborés de tout ceux que nous a laissés le Bauhaus. Au demeurant tout le monde s'accorde à les trouver particulièrement représentatifs de l'enseignement du Bauhaus. » Voir Ludwig Grote, *op. cit.*

21. Klee, « Voies diverses dans l'étude de la nature », *Wege des naturstudiums*, Staatliches Bauhaus in Weimar, Weimar-Munich, Bauhausverlag, 1923.

22. Gropius, *op. cit.*

23. Gropius, *La Nouvelle Architecture et le Bauhaus*, Éd. La Connaissance, S.A., Bruxelles, repris de l'édition de Faber & Faber, Londres, 1935. On peut noter la contradiction apparente entre ce texte et la construction du PANAM building de 1958.

24. Kandinsky, *op. cit.*, p. 23.

24 bis. ADDITION 1976, *Kandinsky*, op. cit., *p. 23. Ce propos a depuis été repris et développé par Jean-Paul Bouillon (« La matière disparaît : note sur l'idéalisme de Kandinsky » in les* Cahiers de l'art contemporain, *documents II, mai* 1974, *Centre de documentation et d'études d'histoire de l'art contemporain, Saint-Étienne). Je ne suis toutefois pas tout à fait d'accord avec J.-P. Bouillon lorsqu'il tend à expliquer les positions idéologiques de Kandinsky par l'échec de l'expérience russe. Les contradictions ici en jeu ne sont pas du seul domaine de la philosophie. Il y va selon moi d'investissements d'un tout autre ordre ; de l'ordre de ceux qui programment des « dons », une productivité et une activité picturale. Je veux dire qu'il y va d'investissements sexuels. Mon essai sur le Bauhaus traitait, traite du versant disons sociologique du phénomène artistique. C'est là une de ses limites. Si l'on s'arrête plus particulièrement à un artiste, il faut en référer à la démonstration mise en tête de* l'Enseignement de la peinture, *comme programmation de l'ensemble du livre,* le Système de Matisse. *En ce qui concerne un travail qui reste toujours à faire sur le peintre Kandinsky, il devra lier la production picturale de l'artiste de façon analytique à l'ensemble des informations biographiques dont il pourra disposer ; entre autres la période russe, et les prises de positions idéologiques de la période du Bauhaus. Sur cette période il sera alors essentiel de faire intervenir la question de l'antisémitisme telle qu'elle apparaît dans un échange de lettres qui a lieu en avril et en mai 1923 entre Kandinsky et Schoenberg. Schoenberg écrit : « J'ai entendu qu'un Kandinsky aussi ne voit dans les actions des Juifs que du mauvais et dans leurs mauvaises actions que du Juif, et là j'abandonne l'espoir en la compréhension. C'était un rêve. Nous sommes deux sortes d'êtres humains. Définitivement! » ; ceci en réponse à la proposition que lui*

faisait Kandinsky de venir enseigner au Bauhaus. Voir la correspondance de Schoenberg, dont il n'existe malheureusement aucune traduction française. Voir également le film de J.M. Straub, Einleitung zu Arnold Schoenberg begleitmusik zu Einer Lichtpielsgene *et le scénario de ce film publié dans la revue* Ça *et contenant des extraits de ces lettres.*

25. Gropius, « Manifeste du Bauhaus », 1919, voir le *Catalogue*, *op. cit.*, p. 15.

26. *Catalogue*, *op. cit.*, p. 22-23, et *Pädagogisches Skizzenbuch*, Munich, Langen, 1925.

27. Kandinsky, *op. cit.*, p. 60.

28. Kant, *Critique du Jugement*, trad. française, Paris, Vrin, 1960.

29. Kandinsky, *Point Ligne Surface*, Paris, Éd. de Beaune, 1963.

30. On pourrait également établir tout cet ordre référentiel, à partir de l'influence sur Kandinsky du théosophe Rudolf Steiner. Voir par exemple le livre de R. Steiner, *Goethe et sa conception du monde*, Paris, Fischbacher, 1967.

31. Klee citant anecdotiquement Feuerbach dans « Schopferiche Konfession », *Tribüne der Kunst und Zeit*, Berlin, 1920, établit un contresens absolu.

32. On imagine l'effet que dut produire dans un tel climat l'arrivée de Hannes Meyer, dont Ludwig Grote nous dit que « son marxisme scientifique limitait sa perspective »! La citation est de H. M. Wingler, *op. cit.*

33. Le mot est de Charles Estienne, *Du spirituel dans l'art*, postface.

34. Kandinsky, avant-propos à *Point Ligne Surface*, *op. cit.*

35. Gropius, « Manifeste du Bauhaus », *op. cit.*

36. Klee, « Exakter Versuch... », *op. cit.*

37. En février 1919, à peine un mois avant la création du Bauhaus, Ebert, qui vient d'être élu président du Reich, invite dans un grand discours les constituants à faire en sorte que l'Allemagne aille « de l'impérialisme à l'idéalisme, de la puissance à la grandeur spirituelle », voir G. Badia, *op. cit.*

38. Après avoir été posé, si je puis dire, du côté de Klee et Kandinsky, ce même problème pourrait être posé « du côté » de Gropius qui partage fondamentalement l'idéologie des peintres, mais dont la pratique plus complexe ne cessera de réorganiser les études et l'enseignement du Bauhaus. L'invitation à Hannes Meyer à venir enseigner au Bauhaus, puis le fait de confier la direction du Bauhaus au même H. Meyer seraient, comme d'ailleurs l'enseignement de H. Meyer, à étudier de plus près.

4

L'avant-garde russe

La « sainteté » d'une œuvre en tant qu'entité autonome est détruite.

Varvara Stepanova, 1921.

« *L'histoire d'art* » *et l'Histoire*

Si l'on considère les difficultés que l'on rencontre lorsqu'on tente d'établir une histoire des mouvements d'art moderne les plus documentés, comme par exemple le Bauhaus [1], on imagine facilement les probèmes que peut poser l'approche des diverses écoles qui constituent l'avant-garde russe. Ici, non seulement le plus souvent les documents manquent, mais manquent aussi les œuvres.

Constitués quelques années avant la grande révolution socialiste, les mouvements d'avant-garde russes ont traversé un bouleversement historique sans précédent, ce qui ne fut pas bien entendu sans conséquences quant à leur développement. Destruction, disparition, dispersion des œuvres; éloignement, affrontement, oppositions entre les artistes, rendent toute approche objective d'une grande complexité. Il ne faut pas oublier en effet la toile de fond sur laquelle se marquent les aventures de cette avant-garde, à savoir la naissance et les premières années du PC(b)R et les débats passionnés qu'aujourd'hui encore cette période ne peut pas ne pas soulever.

Ce n'est un secret pour personne que ce que nous entendons par « avant-garde » eut à souffrir dans le courant des années vingt de sa confrontation avec l'idéologie socialiste et avec la science marxiste-léniniste. Il faut renvoyer ici aux textes de Lénine, Trotsky, Lounatcharski, etc., textes que nous serons amené à utiliser. En effet, si personne n'a l'obligation d'être marxiste, il est toutefois impossible de démêler les aventures de l'avant-garde russe sans prendre en considération les rapports déterminants qu'elle a été amenée à entretenir avec le marxisme.

De ce point de vue on peut dire qu'aucune approche réelle de l'avant-garde russe (peinture, littérature, cinéma [2]) n'a encore été tentée. Faute d'une telle approche qui situera l'avant-garde russe dans la multiplicité des rapports qu'elle entretient avec l'histoire du PC(b)R, l'historien d'art est, d'une part mis en situation de ne pas pouvoir comprendre, et à plus forte raison expliquer, les contradictions que soulève la participation des artistes d'avant-garde à la révolution (décors et mise en scène de Nathan Altman, Pouni, Bogouslavskaïa — Mausolée de Lénine par l'architecte constructiviste Chtchoussiv, etc.), et d'autre part dans l'impossibilité d'aborder l'échec final de ces diverses tentatives de participation et d'intégration, autrement qu'à travers de vaines polémiques.

Le livre, au demeurant riche en informations inédites, qu'a publié Camilla Gray à « la Cité des arts », *l'Avant-Garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, est de ce point de vue, jusque dans ses précautions, significatif, l'auteur abandonnant pratiquement son ouvrage au moment où l'avant-garde se trouve confrontée à son inscription à l'intérieur de l'idéologie socialiste, au moment où les « théories » de l'avant-garde se trouvent confrontées, se trouvent devoir répondre de la théorie et de la " science " marxiste-léniniste. On peut dire que d'une certaine façon, et encore une fois quelles que soient les qualités qu'il faut lui reconnaître, le livre de Camilla Gray est entièrement déterminé par cette *limite* que l'auteur s'impose. Refusant à l'avant-

garde la spécificité de son inscription au niveau idéologique, oscillant constamment entre l'établissement de l'avant-garde dans une histoire linéaire de l'art russe, et l'histoire de l'avant-garde comme rupture entre le XIX^e^ siècle et le XX^e^ siècle : « les deux visions qui divisent irrémédiablement le XIX^e^ siècle du XX^e^ siècle, l'" art moderne " de l'art occidental depuis la renaissance et la naissance de la peinture de chevalet [3] », le livre de Camilla Gray se fait porteur de toutes les contradictions et de toutes les ambiguïtés produites par l'empirisme des théories avant-gardistes.

Les contradictions que produit le travail de Camilla Gray tiennent essentiellement au double postulat sur lequel ce travail se base : 1) l'avant-garde russe dans la continuité des « traditions nationales », 2) l'avant-garde russe comme « division irrémédiable » entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. Ainsi nous sera présenté dans les années 1860-1890 le groupe des « Ambulants » et le « Cercle de Mar montov » (Antokolski, Polenov, Répine, Iakounchikova, Vroubel, etc.) comme produisant en Russie la rupture avec l'académie que les impressionnistes ont pu produire en France, à cela près que le cercle russe prétend par la même occasion ressusciter les traditions nationales et le style ornemental de la peinture byzantine. Il est en cela, on le voit, bien différent des impressionnistes français, et Vroubel, que Camilla Gray présente comme « le Cézanne russe », est loin de pouvoir répondre de la transformation historique que détermine Cézanne. Lorsque Camilla Gray écrit : « C'est de lui [Vroubel] surtout que *l'avant-garde* russe des vingt années qui suivirent s'inspira », elle fait évidemment référence à Larionov et à Gontcharova, plutôt qu'à Tatlin ou Malevitch. Et l'on peut effectivement comprendre comment dans « sa farouche volonté de ranimer les traditions nationales » Gontcharova, par exemple, peut se trouver marquée par Vroubel et Maurice Denis, plus sérieusement que par Cézanne.

Il faut voir comment, dans la pensée de Camilla Gray,

les influences les plus diverses peuvent s'additionner et se combiner dans un effet d'avant-garde : « Ainsi deux courants apparaissent-ils dans l'œuvre de Gontcharova : d'un côté sa recherche personnelle et sa farouche volonté de ranimer les traditions nationales, de l'autre ses interprétations plus timides et plus académiques des styles européens contemporains. Ces deux courants se poursuivent parallèlement jusque vers 1910, quand la discipline fondée sur l'étude des œuvres de Vroubel, Borissov-Moussatov, Breughel, Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec et Maurice Denis, rejoignit, sous l'influence des Fauves français, les expériences dans le style russo-byzantin. »

Nous nous trouvons ici au cœur même des contradictions que produit le double aspect du postulat de travail de Camilla Gray, à savoir l'intervention de la notion d'avant-garde dans une perspective de revalorisation des traditions nationales. Mariage qui ne peut s'entendre que sur le plan des généralités les plus vagues. En effet, sans entrer dans le détail des anachronismes idéologiques que ne manque jamais de produire la question d'un retour aux « traditions nationales », on peut se poser sérieusement la question de savoir ce que recouvre cette notion « d'avant-garde », surtout lorsque, comme c'est ici le cas, elle est donnée comme définissant une division irrémédiable entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. Faut-il entendre que l'intérêt que porte Vroubel aux aplats formels de la peinture byzantine s'inscrit dans cette démarche avant-gardiste : « La peinture byzantine diffère profondément de l'art tri-dimensionnel. Son essence réside dans l'ordonnance ornementale des formes qui accentue la platitude du mur [4] » ? Mais dans ce cas-là, ne devrait-on pas comprendre les préraphaélites, Maurice Denis, Puvis de Chavannes, dans la même perspective? Et face à ces modèles décoratifs que devient alors la spécificité du travail cézannien? Quel est cet événement qui, divisant « irrémédiablement » le XIX^e^ du XX^e^ siècle, peut pourtant comprendre des pratiques aussi diverses que le néo-académisme décoratif de Vroubel et la violence du travail déconstructif de Cézanne [5] ?

Il est évidemment difficile de démêler ce que, à travers Larionov et Gontcharova, Malevitch peut devoir à Vroubel surtout si l'on s'en tient dans l'approche critique des œuvres de ces peintres à un pur et simple constat très généralement formel. Il est alors non seulement difficile de démêler les influences, on les retrouve toutes un peu partout, qui ont transformé la pratique d'un peintre, mais il est de plus absolument impossible d'établir ce qui distingue et ce qui est propre à une production picturale qui se donne comme avant-garde et comme en rupture avec toutes les traditions.

Il ne s'agit pas ici bien entendu de nier l'importance du travail de Vroubel, Puvis de Chavannes, etc., mais de poser aussi précisément que possible la question des forces en jeu dans la transformation qu'on ne peut pas ne pas reconnaître comme s'opérant en cette fin du XIX^e^ et en ce début du XX^e^ siècle.

Cette transformation, évidemment, est déterminée par le réseau complexe des forces contradictoires qui sont en jeu dans cette séquence historique précise, et il est impossible de nier que ces forces, dont l'effet est évident en peinture, en littérature, en musique, soient absolument étrangères à celles qui produiront, dans le même temps, la révolution russe. C'est dire leur complexité, mais c'est surtout dire l'absolue nécessité d'en reconnaître à chaque niveau (idéologique, économique, politique) le rôle spécifique. C'est-à-dire de déterminer pour chaque discipline qui viendra s'affirmer en ce moment, dans ce rapport de forces, la spécificité de son inscription (idéologique, économique, politique), et à l'intérieur de cette inscription les états du travail transformatif effectivement réalisé par cette discipline.

Pour cela, il convient de ne pas écraser les uns sur les autres les niveaux (idéologique, économique, politique) spécifiques à chaque discipline, et de reconnaître en chaque discipline ce qui, dans cette séquence historique, transforme les bases qui constituent son autonomie et les rapports

de cette transformation autonome avec l'ordre social qui l'accueille. Ce n'est pas un hasard si, dès 1921, c'est un peintre russe qui met en question « l'œuvre en tant qu'entité autonome ». Mais j'y reviendrai. Il n'est en effet possible de penser cette mise en question de l'autonomie de la peinture, qu'à partir d'une définition de la spécificité de la peinture dans son autonomie. Or, c'est là où le travail de Camilla Gray est particulièrement significatif. Partant d'une histoire de l'avant-garde russe, dont elle cherche à marquer le caractère plus proprement russe, dans sa liaison avec certaines traditions nationales, Camilla Gray n'en est pas moins inévitablement amenée à citer tour à tour chacun des peintres et chacun des grands mouvements qui ont marqué l'histoire de la peinture moderne en Europe. Et la filiation qu'elle établit, Vroubel, Larionov, Gontcharova, Malevitch, ne tarde pas pour Larionov, Gontcharova et surtout Malevitch à se trouver considérablement débordée, recouverte par les alliances les plus ambiguës. C'est que le fait de ne pas reconnaître le niveau d'inscription spécifique de la peinture dans le champ idéologique entraîne inévitablement Camilla Gray à réduire toute la production picturale moderne à des effets de transformation purement formels, et à écraser ainsi les unes sur les autres les différentes forces qui sont en jeu dans cette production. Et ceci, aussi bien pour les Russes que pour les Européens. Autrement dit, toute question portant sur de possibles critères théoriques d'appréciation des mouvements d'avant-garde se trouve écartée, et l'histoire d'art qui ne peut se faire que dans le meilleur des mondes n'est qu'une suite de hasards objectifs qu'il faut surtout se garder d'interroger. L'histoire d'art, nous en arrivons alors à cette conclusion, se fait sans l'histoire et avec l'art dont, si on en censure le niveau idéologique, personne bien sûr ne tient très exactement à savoir ce que c'est.

Les Russes et les autres

J'ai un peu longuement souligné les aspects et les effets contradictoires du travail de Camilla Gray dans la mesure où, justement, ces contradictions relèvent de la rencontre de concepts arbitrairement choisis et d'un objet qui ne cesse de faire apparaître l'arbitraire de ces concepts. C'est ainsi que tout au long du livre, le discours historique qu'étudie Camilla Gray appelle un autre champ conceptuel, dont il signale avec insistance une multitude de références possibles.

Il faut suivre l'évolution des premiers regroupements d'artistes entre 1890 et 1910, et plus particulièrement celui qui va s'organiser autour de la revue *le Monde de l'art*, pour voir comment s'opèrent, et en fonction de quelles forces, les transformations de l'avant-garde russe. Le groupe se constitue plus ou moins autour des personnalités de Diaghilev et de Benois qui vont déterminer la vie artistique russe pendant de nombreuses années. Jusqu'aux environs de 1904, *le Monde de l'art* oriente, en matière de peinture notamment, le goût de l'école russe et ce, essentiellement à partir de sa prédilection pour l'« Art nouveau », Beardsley, Burne Jones, Puvis de Chavannes, Vroubel qui est le dieu du groupe. Plus que les impressionnistes ou que Cézanne, c'est alors Puvis de Chavannes qui paraît marquer les jeunes peintres. Lorsque en 1906 Gontcharova rencontre Diaghilev à une exposition du *Monde de l'art*, elle est encore, ainsi que Larionov, influencée par un disciple de Puvis de Chavannes, Borissov-Moussatov. L'arrivée des écoles européennes en Russie étant entièrement placée sous la responsabilité d'amateurs éclairés (Diaghilev, Charles Birlé, diplomate attaché au consulat français de Saint-Pétersbourg) et de riches collectionneurs (Chtchoukine et Morozov) est tout d'abord bien davantage le fait d'un éclectisme de bon goût que celui d'un réel

intérêt pour la peinture. Benois rapporte que les impressionnistes français furent ignorés en Russie jusqu'au début du siècle « où les expositions du *Monde de l'art* et les derniers numéros de la revue les firent connaître [6] » vers 1904. Ainsi Benois lui-même connaît-il alors bien mieux Klimt et les impressionnistes allemands que les peintres français; ainsi Diaghilev lors de son premier séjour à Paris sera-t-il bien moins arrêté par les impressionnistes, qu'il semble alors tout à fait ignorer, que par Puvis de Chavannes. Et, lorsque le diplomate Charles Birlé fait découvrir aux jeunes gens qui prendront quelques années plus tard la direction du *Monde de l'art* la peinture française, c'est à travers l'œuvre des post-impressionnistes Gauguin, Seurat et Van Gogh. La revue du *Monde de l'art* présentera d'abord au public russe le groupe des Nabis et Bonnard et Valotton, avant, dans son dernier numéro, de faire connaître Cézanne.

L'arrivée de la peinture française dans les collections russes n'est pas moins anarchique : Chtchoukine fait d'abord l'acquisition des œuvres de l'école des Batignolles des années 1870 (entre autres Manet, Fantin-Latour, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Monet...), le premier Cézanne n'apparaît là vraisemblablement que vers 1904, presque en même temps que les premiers Picasso et les premiers Matisse. C'est de 1904 à 1910 que l'évolution de la jeune peinture russe va se précipiter. Cette précipitation est particulièrement sensible dans les œuvres de cette époque de Gontcharova, Larionov et Malevitch. En moins de cinq ans, le passage s'opère entre l'esthétisme plus ou moins décoratif du *Monde de l'art* et une révolution formelle appelée à mettre en question les fondements mêmes de la peinture traditionnelle sur laquelle jusqu'alors les peintres n'ont cessé de s'appuyer. C'est que brusquement le champ référentiel s'est déplacé, et que sans aucun doute l'arrivée des Matisse (1906, 1908...) et des Picasso a permis aux peintres de reconstituer la chaîne des forces déterminant les transformations radicales opérées dans la peinture. De ce point de vue, il faudrait étudier attentivement l'évolution res-

pective de Larionov, Gontcharova et Malevitch, en fonction des influences qui la déterminent.

On peut en effet s'interroger sur le rapport Gontcharova-Malevitch, tel que nous le présente Camilla Gray : « Les œuvres de Gontcharova, entre 1910 et 1912, telles que *Danse des paysans* et *Fenaison* furent, comme nous le verrons, la principale source d'inspiration de Malevitch à cette période. En effet, celui-ci utilisa non seulement la même gamme de couleurs et les mêmes artifices picturaux que Gontcharova, mais souvent même traita-t-il les mêmes sujets auxquels il donna les mêmes titres [7]. » L'œuvre de Malevitch et celle de Gontcharova suivent sans doute à cette époque une même voie, mais si l'on peut parler à leur propos d'une communauté de recherche, il est, me semble-t-il, tout à fait impossible d'écrire que Gontcharova est alors « la principale source d'inspiration de Malevitch ». Dès 1908-1909, avec *le Pédicure dans la salle de bains* [8], Malevitch commence une série d'études qu'il poursuivra d'un point de vue théorique jusqu'en 1930 (*An attempt to determine the relation between colour and form in painting* in *Nova Generatsiya*, nº 6-7-8-9, 1930 [9]) et dont la référence explicite est Cézanne. Si Malevitch utilise alors comme matière première le vocabulaire formel de Gontcharova, c'est dans la mesure où celui-ci est déjà investi, plus ou moins consciemment, des forces qui travaillent l'art moderne, et où il peut être plus facilement et délibérément gauchi — repensé en fonction des plus productives de ces forces. Il n'est que de mettre côte à côte une toile de Gontcharova des années 1908-1909 comme *la Fuite en Égypte*, et la toile de Malevitch *le Pédicure dans la salle de bains* pour se rendre à l'évidence; pour Gontcharova les formes sont une fin, pour Malevitch elles ne sont déjà plus qu'un moyen. *Le Baigneur*, de 1909-1910, est un travail sur l'aspect le plus cézannien de Matisse, alors que les toiles de Gontcharova de la même époque paraissent incontestablement marquées, et jusque dans la façon d'utiliser le nouveau vocabulaire formel, par le style décoratif hérité de son anachronique

« volonté de ranimer les traditions nationales »; Camilla Gray note d'ailleurs justement à ce propos les interprétations « timides » et « académiques » des styles européens tels que Gontcharova les pense alors.

C'est incontestablement avec, si je puis me permettre ce jeu de mots, en poche *les Joueurs de cartes* de Cézanne que Malevitch aborde et traverse tous les mouvements d'art moderne (« c'était l'une de ses toiles préférées, et il en gardait toujours une reproduction avec lui, quoiqu'il n'eût sans doute jamais vu l'original[10] »). C'est incontestablement la question, à travers les divers mouvements d'art moderne, que lui pose Cézanne qui permet à Malevitch de traverser sans s'y arrêter, le « cubo-futurisme », le « cubisme synthétique », et même le « suprématisme ». C'est incontestablement cette question qui détermine tous ses essais théoriques, l'élaboration de sa méthode pédagogique, et d'une certaine façon l'abandon de la peinture autour des années 1920 : « *The economic question has become for me the principal pinnacle from which I look down and examine all the creations of the material world : this work with pen rather than brush is my chief occupation. It seems that one cannot attain with a brush what can be attained with a pen. It is tousled and cannot get into the inner reaches of the brain — the pen is finest*[11]. »

En moins de cinq ans (les premières œuvres suprématistes de Malevitch datent de 1913, le *Carré noir* fut exposé pour la première fois en 1915), l'avant-garde russe réussit ce qu'elle cherchait obscurément depuis près de vingt-cinq ans (si, comme le fait Camilla Gray, on choisit Vroubel comme origine de ce mouvement), à savoir produire la synthèse théorique des mouvements européens. Bien entendu cette volonté de synthèse, et la synthèse elle-même, restent à questionner; mais si l'on se place dans une perspective avant-gardiste, il est flagrant que l'arrivée en Russie des œuvres de Matisse, Picasso, Braque, et le problème du retour théorique à l'œuvre de Cézanne que suppose le travail de ces peintres sont infiniment plus déterminants

que l'esthétique du *Monde de l'art*. C'est, autour de 1904, la constitution de la collection « Chtchoukine », et en 1908 le numéro spécial de la *Toison d'or*[12] qui précipitèrent les choses.

J'ai insisté sur les possibles rapports et sur les différences à établir entre Gontcharova et Malevitch, dans la mesure où le rapprochement me paraissait particulièrement significatif, mais bien évidemment dans cette perspective l'œuvre de Larionov présente la même convention formelle que celle de Gontcharova, comme on pourrait démontrer que les sources de l'accélération productive de Tatlin sont essentiellement Cézanne et Picasso.

De 1911 (*Bouquet*, huile sur toile, 48 × 93 cm, Galerie Tretiakov, Moscou) à 1913-1914 (premier montage constructiviste), Tatlin passe de l'influence alors fortement marquée de Cézanne à celle, après un voyage à Paris, de Picasso; Camilla Gray note justement que, pour Tatlin et Malevitch, Cézanne est « le dénominateur commun ».

Ainsi cette histoire de l'avant-garde russe ne cesse-t-elle de signaler, à travers tous les malentendus qu'elle produit et qu'elle suscite, un champ d'influences particulièrement bien défini. Que Gontcharova ait fait découvrir à Tatlin la peinture d'icônes, n'inscrit pas plus Tatlin dans une tradition nationale russe, que la découverte des masques nègres par Picasso n'inscrit Picasso dans une quelconque tradition africaine — l'utilisation de tel ou tel vocabulaire formel par Tatlin, Malevitch, Picasso, Matisse, ne peut en rien être confondue avec la force productive qui travaille l'œuvre de ces peintres. Force par rapport à laquelle ils se définissent, et qu'ils reconnaissent tous comme déterminée, en cette fin du XIX^e siècle, par la production systématique de Cézanne[13].

Le fait que l'avant-garde russe présente d'incontestables analogies avec les autres mouvements d'avant-garde qui ont continué à se développer un peu partout ailleurs dans le monde ne suffit pas à lui constituer une réalité. Ce n'est pas la multiplication de formes modernistes ou de gestes

plus ou moins irrationnels qui donnera une quelconque réalité à l'histoire de la peinture moderne; c'est, dans l'ordre d'une connaissance spécifique, les forces productives qui permettent à cette connaissance de se développer en fonction des sciences qui lui sont contemporaines. La peinture ne saurait être étrangère au développement des sciences de l'homme et des sciences de la nature. La peinture étant ici entendue, non comme objet métaphysique mais comme force productive, dans l'ordre d'une connaissance spécifique.

C'est en cela d'une part qu'il est important d'établir les forces réelles qui, à un moment donné, jouent le rôle de forces de transformations (surtout lorsqu'il s'agit, comme c'est ici le cas, de forces déterminées par une mutation économique : la France du XIX^e siècle et Cézanne) — c'est en cela, d'autre part, que la rencontre de l'avant-garde russe avec la révolution est particulièrement significative.

L'avant-garde et la révolution

En ce début de siècle, de tous les mouvements dans le monde, l'avant-garde russe est le seul qui pense pouvoir réaliser pleinement et sans compromission son inscription dans le social. La révolution d'Octobre 1917 est pour tous les artistes d'avant-garde le signe d'une transformation fondamentale; transformation qu'ils assimilent presque immédiatement à celle qu'eux-mêmes ont pratiquée ou pratiquent dans leur discipline respective. Il faut noter que ce phénomène est propre aux artistes d'avant-garde, les artistes conservateurs dans leur art le seront aussi dans leurs idées lorsque la révolution éclatera [14]. Tatlin qui construit alors son *Monument à la troisième Internationale* écrit : « Les événements politiques de 1917 ont été préfigurés dans notre art en 1914, quand " matière, volume et construction " furent posés comme son fondement [15] »,

quant à Malevitch, il n'ira pas moins loin, écrivant en 1919 : « *Cubism and Futurism were revolutionary movements in art, anticipating the revolution in economic and political life of 1917*[16]. » Dans le même temps, Eisenstein s'engage dans l'Armée rouge où il travaille comme décorateur et affichiste aux services de l'Agit-Prop. A la question : « L'intelligentsia peut-elle travailler avec les bolcheviks ? », Blok répond : « Elle le peut et elle le doit », et Maïakovsky : « Accepter ou ne pas accepter? Cette question pour moi ne se posait pas. Cette révolution était la mienne. »

Comme on le voit, les artistes d'avant-garde s'identifient immédiatement à la révolution, les problèmes ne tarderont pourtant pas à surgir dans la mesure où par la même occasion ils sont amenés à identifier la révolution et leur art. Ce qui est significatif de l'intelligentsia russe des années dix-sept à vingt, c'est la confusion entre le niveau proprement politique et le niveau idéologique, comme les textes de Tatlin et de Malevitch cités ci-dessus le montrent bien. Il faut dire que les premières années de la révolution et de la République des Soviets se sont particulièrement prêtées à entretenir cette confusion, dans la mesure où, entre autres, l'Agit-Prop put être amenée à prendre des proportions en toute autre circonstance absolument inimaginables; qu'on songe à l'état d'esprit d'artistes ayant la possibilité de mettre en scène, pour le premier anniversaire de la révolution, la reconstitution de la prise du Palais d'hiver (selon Camilla Gray, les décors et la mise en scène de cette reconstitution furent dus à Altman, Pouni, Bogouslavskaïa[17])!

La réorganisation des superstructures culturelles confiée au commissaire de l'Éducation auprès du gouvernement bolchevique, Lounatcharski, put, elle aussi, entretenir toutes sortes de fâcheuses illusions parmi les artistes; cette réorganisation n'alla d'ailleurs pas toute seule, Lénine sera ainsi appelé à intervenir en s'opposant à Lounatcharski lors du premier congrès du Proletkult en octobre 1920.

L'illusion qui semble alors la plus communément entre-

tenue par les artistes russes, et qui est évidemment produite par le climat d'agitation et de bouleversement dans lequel se trouve la Russie, tient, comme on l'a vu dans les citations de Tatlin et de Malevitch, en ceci que chaque artiste se persuade très vite qu'il lui suffit d'être d'avant-garde pour être préparé à la construction « d'un nouveau monde » (Malevitch). Or, entre les idées d'une avant-garde culturelle très avancée et pas toujours suffisamment armée sur le plan théorique pour distinguer ce qui dans ses manifestations relève d'un travail objectif et ce qui relève d'une pratique empirique ; entre les idées de l'avant-garde et leur réalisation, il y a la situation réelle (économique et politique) de la Russie qui compte alors 73 % d'illettrés.

Lounatcharski va ainsi se trouver pris entre ces deux extrêmes, et dans la situation de concilier l'inconciliable. Les contradictions alors ne manquent pas ; citons la proposition faite à Kandinsky (anti-matérialiste et anti-marxiste notoire[18]) de devenir membre du Praesidium chargé de réorganiser les diverses institutions pédagogiques et artistiques en une académie des sciences. Cette contradiction étant en quelque sorte la moindre, il ne faut pas oublier que Lounatcharski, entouré de peintres, de poètes, de cinéastes, d'hommes de théâtre, qui proclament la rupture avec le passé et la liquidation de toutes les traditions, est d'autre part commissaire de l'éducation dans un pays où près de quatre-vingt-dix pour cent de la population n'a aucune idée de ce que représente le passé et encore moins quelles en peuvent être les traditions.

Aussi bien des déclarations comme celle de Maïakovsky : « Nous n'avons pas besoin d'un mausolée de l'art où des œuvres mortes sont adorées, mais d'une vivante usine de l'esprit humain — dans les rues, dans les tramways, dans les usines, dans les ateliers et les maisons des travailleurs[19] », comme celles de Malevitch et de divers autres futuristes, devaient-elles appeler les plus sévères mises en garde de la part des responsables politiques. Dans un texte aujourd'hui célèbre sur le futurisme, Trotsky écrit : « ... le

futurisme transporta avec lui, dans la nouvelle étape de son évolution, les caractéristiques de son origine sociale, c'est-à-dire la bohème bourgeoise. A l'avant-garde de la littérature, le futurisme n'est pas moins que toute autre ecole littéraire d'aujourd'hui un produit du passé poétique. Dire que le futurisme a libéré l'art de ses liens millénaires avec la bourgeoisie, comme l'a écrit le camarade Tchoujak, c'est estimer très bon marché ces millénaires. L'appel des futuristes à rompre avec le passé, à se débarrasser de Pouchkine, à liquider les traditions, etc., a un sens dans la mesure où il est adressé à la vieille caste littéraire, au cercle fermé de l'intelligentsia. En d'autres termes, il n'a de sens que dans la mesure où les futuristes sont occupés à couper le cordon ombilical qui les relie aux poncifs de la tradition littéraire bourgeoise. Mais cet appel devient un nonsens évident aussitôt qu'il est adressé au prolétariat. La classe ouvrière n'a pas et ne peut avoir à rompre avec la tradition littéraire, parce qu'elle ne se trouve aucunement enfermée dans l'étreinte d'une telle tradition. La classe ouvrière ne connaît pas la vieille littérature, elle doit encore se familiariser avec elle, elle doit maîtriser Pouchkine, l'absorber et ainsi le dépasser [20]. » Lénine de son côté ne sera pas moins net : « Le premier défaut, c'est l'abondance des intellectuels issus de la bourgeoisie qui bien souvent ont considéré les établissements d'enseignement fondés de façon nouvelle à l'intention des paysans et des ouvriers, comme le terrain le plus favorable pour leurs lubies personnelles dans le domaine de la philosophie ou dans celui de la culture [21]... »

Ce qui nous arrête ici, à travers l'histoire que nous en avons retracée, c'est la façon dont une discipline peut être préparée dans sa spécificité à des transformations radicales, sans que pour autant ces transformations puissent devenir productives dans leur rapport aux divers niveaux spécifiques du social. On peut dire que l'avance qui caractérise la peinture moderne en Russie dans les vingt premières années du siècle, avance relevant essentiellement de la spéci-

ficité picturale, on peut dire que cette avance a aveuglé l'ordre d'une pratique appelée, comme le souligne à la suite d'un malentendu Varvara Stepanova, à ne plus se penser comme entité autonome. Et ici nous retrouvons toutes les ambiguïtés, la conséquence de toutes les ambiguïtés, qui ont donné naissance à l'école russe.

Confusion historique, connaissance incomplète du travail sur lequel les influences se greffent, anachronismes théoriques, produisent une précipitation avant-gardiste dont les effets, en bien des points prémonitoires, n'en restent pas moins pour autant pris dans le tissu de contradictions qui les déterminent. Ainsi, à partir de ses grandes œuvres suprématistes, Malevitch va-t-il se consacrer à un travail théorique particulièrement élaboré et où il se trouve amené à questionner la plupart des concepts mis en place dans l'histoire de la peinture (artiste, auteur, œuvre, forme [22]); mais, et c'est bien là, me semble-t-il, une des conséquences inévitables de la précipitation avant-gardiste, ce retour théorique sur la peinture s'accompagnera d'un abandon de la pratique picturale.

Les essais sur l'art de Malevitch méritent un examen attentif qu'il n'est pas question de réduire ici à quelques lignes. Ce que je voudrais toutefois signaler, c'est que si riches en suggestions prémonitoires que soient ces textes, ils relèvent du même empirisme théorique que tous ceux des théoriciens de l'art contemporain de Malevitch. Ayant forcément recours à des disciplines étrangères à la peinture, Malevitch dans sa critique des concepts propre à définir la spécificité picturale ne s'inquiète jamais de ce que peuvent porter avec eux les concepts qu'il emprunte par exemple à la philosophie [23]. Dès lors, la peinture qui pourtant se trouvait pour une fois donnée comme procès de connaissance et marquée dans un espace critique sur la voie de mettre en question toutes les interprétations phénoménologiques qui ont connu, depuis, un tel succès, reste, dans la mesure où l'auteur ne parvient pas à définir sa pratique dans un rapport différentiel (et interdisciplinaire), malgré

tout, prise dans l'espace théologique de l'art qui a toujours été le sien. Autrement dit la peinture censure, en se posant comme transcendantale, en posant l'art comme transcendantal, le niveau spécifique de son inscription dans l'idéologique. Que le sentiment de la force des contradictions de cette sorte ait produit un désir de rompre avec le passé (*May the Praxiteleses, the Phidiases, the Raphaels, the Rubenses and all their generation perish in monastery cells and in graveyards* [24]), désir dont la naïveté donne en tout point raison aux critiques de Lénine et Trotsky, et ait produit une impossibilité de comprendre et d'adapter ses forces au présent, c'est là un problème que toute discipline, appelée à tout moment à se penser dans son rapport à l'idéologie dominante, ne peut ignorer sous peine de régression.

Ce n'est pas un hasard si, de tous les artistes d'avant-garde en Russie, ce sont ceux dont la discipline comprenait le plus clairement son rapport à l'idéologie, les cinéastes, qui ont le mieux compris l'apport que pouvait être dans leur pratique le matérialisme scientifique [25], et qui ont le mieux adapté les techniques les plus à l'avant-garde de leur travail au service d'une révolution qui, comme elle était leur à son niveau idéologique, put devenir leur à ses niveaux politiques et non sans difficulté il est vrai économiques. Mais il s'agit là d'une autre aventure idéologique, d'un autre réseau de forces et de contradictions, c'est-à-dire d'un autre texte.

Octobre 1969

MALEVITCH INTERDIT

Depuis la publication de cet essai, le futurisme russe a connu, tant au point de vue marchand qu'au point de vue critique un succès qui semblait tout à fait improbable en 1969. Bien entendu la question que j'ai essayé de mettre ici

en évidence du rapport de l'art à la politique — des antinomies de la pratique artistique et des institutions politiques, cette question, elle, a par contre été soigneusement enterrée. L'avant-garde russe, le futurisme russe est pour moi avant toute chose symptôme d'un malaise, qui dans certain cas peut devenir une tragédie, quant aux rapports de l'art aux institutions et partis politiques. Les réalisations plastiques des futuristes russes, dont il ne reste que de rares pièces, ou des déchets d'atelier, ou l'œuvre d'artistes de troisième ou quatrième rang dont la médiocrité ne peut arrêter l'historien de l'art que dans un objectif de spéculation tendancieuse, n'ont, comme cela est clair, à mes yeux, qu'une importance secondaire. Elles viennent telles quelles témoigner de ce que dans un certain angle de vue la conjoncture de rencontre des pratiques artistiques avec les institutions politiques peut avoir de limitatif, et de mortel pour l'expression la plus importante de la vie et de la pensée de l'homme : l'art. Malevitch en a en son temps su quelque chose. Il est vrai qu'il semble devenu depuis, comme Maïakovski, une sorte de ventriloque, et de cadavre exquis pour les bonnes pensées de toutes sortes. Et par bonne pensée, j'entends mauvaise conscience, ou conscience mauvaise, qui contourneront à tout prix cette question de l'idéologie de l'art, du rapport de l'art aux institutions, dans la mesure où elle soulève le problème du sujet de l'art et de ses incompatibilités avec quelque institution que ce soit. Dans cette position l'historien tend à faire l'économie de ce qui constitue l'histoire, de ce qui travaille la constitution de l'histoire. Je veux parler des virtualités pas seulement plastiques ou esthétiques mais politiques de la place du sujet vis-à-vis des institutions. Disons-le tout net cet essai introduit pour moi dans un contexte idéologico-politique bien précis la question du refoulement du sujet et est à lire dans la perspective du « Système de Matisse » comme mise en place d'éléments intraitables hors de la théorie freudienne. C'est tellement de cela qu'il est question que les développements critiques et marchands construits depuis élaborent une théorie de l'histoire de la peinture moderne

et de ses développements contemporains qui utilise le futurisme russe pour révoquer, en révoquant le surréalisme, toute trace d'influence freudienne dans le pur paradis des analogies formelles que devient dès lors la peinture. Je pense quant à moi que si Malevitch a cessé de peindre dans les circonstances où il a cessé de peindre il n'y va pas seulement de simples conditions sociologiques, et que refuser de prendre en considération les réalités objectives dans lesquelles s'est trouvé cet artiste, pris, sans possibilité d'en résoudre la problématique, entre sa pratique artistique et une institution politique, refuser de prendre cela en considération c'est aujourd'hui une fois encore lui interdire et interdire à tout artiste une véritable liberté de création dans la mesure précisément où c'est lui refuser la possibilité d'être conscient et de travailler ses limites.

(1976)

NOTES

1. *Le Bauhaus et son enseignement*, dans ce même volume.
2. Voir *Le Front « gauche » de l'art*, Eisenstein et les vieux « jeunes-hégéliens », dans *Cinéthique*, Paris, n° 5, septembre-octobre 1969.
3. Camilla Gray, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, « La Cité des Arts », Lausanne.
4. Vroubel, *Lettre à sa sœur*, mai 1890, citée par C. Gray.
5. Le rapport Vroubel, Puvis de Chavannes et les préraphaélites, s'établit logiquement à travers l'engouement du mouvement le *Monde de l'art ;* pour l'Art nouveau et pour Vroubel, voir C. Gray, *op. cit.*, p. 43.
6. C. Gray, *op. cit.*, p. 38, et Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres, 1941.
7. C. Gray, *op. cit.*, p. 84.
8. Stedelijk Museum d'Amsterdam (gouache sur papier, 103 × 72 cm).
9. Voir Malevitch, *Essays on art*, Borgen, Copenhagen, 1968, t. II.
10. C. Gray, *op. cit.*, p. 125.
11. *Suprematism: 34 Drawings*, in Malevitch, *op. cit.*, t. I, p. 127.
12. Numéro consacré à l'École française avec en hors-texte un des *Portraits de M^me^ Cézanne* et une *Nature morte* de Cézanne, C. Gray, *op. cit.*, p. 69.

13. Notons, toujours dans la perspective de l'inscription du travail produit par Cézanne dans l'avant-garde russe, la création autour de 1909 du « Valet de carreau », exposition organisée par un groupe connu à ses débuts comme « les Cézanniens », C. Gray, *op. cit.*, p. 100.

14. Voir à ce propos « Aux sources de la littérature soviétique », *Œuvres et Opinions*, Moscou, 1969, repris dans *Tel Quel*, n° 37.

15. Cité par C. Gray, *op. cit.*, p. 207.

16. *On New System in Art*, in Malevitch, *op. cit.*, t. I, p. 94.

17. C. Gray tient ses renseignements de l'architecte constructiviste Bertold Lubetkin, voir C. Gray, *op. cit.*, p. 209, p. 298 et note 7.

18. Voir *Du spirituel dans l'art*, Éd. de Beaune, Paris, 1954, et *Le Bauhaus et son enseignement*.

19. Cité par C. Gray, *op. cit.*, p. 207.

20. Trotsky, « Le futurisme » in *Littérature et Révolution*, Julliard, coll. Dossiers des « Lettres nouvelles », 1964.

21. Lénine, *Premier Congrès de l'enseignement extra-scolaire de Russie*, mai 1919, in *Œuvres complètes*, t. XXIX.

22. « Ce que nous considérons être la forme a complètement disparu », Malevitch, *op. cit.*, t. II, p. 135 (à rapprocher des propos de Mondrian, voir dans ce même volume « Mondrian vingt-cinq ans après »).

23. « Je ne suis libre que lorsque ma volonté peut, par les voies de la critique et de la réflexion philosophique, extraire de l'existence de nouveaux phénomènes. » Malevitch, cité par C. Gray, *op. cit.*, p. 272.

24. *To the New Image*, Malevitch, *op. cit.*, t. I, p. 51.

25. *Le Front « gauche » de l'art*, *op. cit.*

Table

Système de la peinture ? 7

1. Le système de Matisse *11*

1. Le parcours didactique 11

Le proche passé impressionniste, 11. — Matisse, avoué, peintre, 15. — Académie et modernité, 18. — Des contradictions productives de la modernité, 25.

2. Peinture et « théorie » 33

Avec et contre les théories, 33. — Corps morcelé, 39. — Familière étrangeté, 43. — La femme peinte, 51. — Couleur/saveur, 66. — Signe/Nature, 70.

3. Système de la peinture 75

Du système, 75. — De la peinture : les deux leçons, 80. — La danse, 89. — Dessiner avec des ciseaux, 96. — Papier collé, 97. — MATISSE, 98. — *Notes*, 99.

2. Mondrian vingt-cinq ans après *109*

1. Sur la vérification d'un modèle 109

Détour, 109. — Le petit a, 112. — De manière inconsciente, 118.

2. Les cubistes 121

L'objet de connaissance et la couleur, 121. — Le hors cadre, 127.

3. Problématique théorique 133

Du refoulement optique, 133. — D'un volume de connaissance, 135. — *Notes*, 143.

3. Le Bauhaus et son enseignement . . . 145

Un mouvement, une école, un atelier ou une académie, 145. — L'histoire du Bauhaus, 149. — Les peintres et leurs théories, 152. — L'enseignement au Bauhaus, 157. — Qu'est-ce que l'histoire enseigne ?, 164. — *Notes*, 166.

4. L'avant-garde russe 169

« L'histoire d'art » et l'Histoire, 169. — Les Russes et les autres, 175. — L'avant-garde et la révolution, 180. — Malevitch interdit, 185. — *Notes*, 187.

IMP. HÉRISSEY A ÉVREUX (EURE).
D.L. 1er TRIM. 1977. N° 4595 (18980).

Collection Points

1. Histoire du surréalisme, *par Maurice Nadeau*
2. Une théorie scientifique de la culture, *par Bronislaw Malinowski*
3. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, *par Emmanuel Mounier*
4. L'Homme unidimensionnel, *par Herbert Marcuse*
5. Écrits 1, *par Jacques Lacan*
6. Le Phénomène humain, *par Pierre Teilhard de Chardin*
7. Les Cols blancs, *par C. Wright Mills*
8. Stendhal, Flaubert, *par Jean-Pierre Richard*
9. La Nature dé-naturée, *par Jean Dorst*
10. Mythologies, *par Roland Barthes*
11. Le Nouveau Théâtre américain, *par Franck Jotterand*
12. Morphologie du conte, *par Vladimir Propp*
13. L'Action sociale, *par Guy Rocher*
14. L'Organisation sociale, *par Guy Rocher*
15. Le Changement social, *par Guy Rocher*
16. Les Étapes de la croissance économique, *par W.W. Rostow*
17. Essais de linguistique générale, *par Roman Jakobson*
18. La Philosophie critique de l'histoire, *par Raymond Aron*
19. Essais de sociologie, *par Marcel Mauss*
20. La Part maudite, *par Georges Bataille*
21. Écrits II, *par Jacques Lacan*
22. Éros et Civilisation, *par Herbert Marcuse*
23. Histoire du roman français depuis 1918
par Claude-Edmonde Magny
24. L'Écriture et l'Expérience des limites, *par Philippe Sollers*
25. La Charte d'Athènes, *par Le Corbusier*
26. Peau noire, Masques blancs, *par Frantz Fanon*
27. Anthropologie, *par Edward Sapir*
28. Le Phénomène bureaucratique, *par Michel Crozier*
29. Vers une civilisation du loisir?, *par Joffre Dumazedier*
30. Pour une bibliothèque scientifique, *par François Russo*
31. Lecture de Brecht, *par Bernard Dort*
32. Ville et Révolution, *par Anatole Ropp*
33. Mise en scène de Phèdre, *par Jean-Louis Barrault*
34. Les Stars, *par Edgar Morin*
35. Le Degré zéro de l'écriture
suivi de Nouveaux Essais critiques, *par Roland Barthes*
36. Libérer l'avenir, *par Ivan Illich*
37. Structure et Fonction dans la société primitive
par A.R. Radcliffe-Brown
38. Les Droits de l'écrivain, *par Alexandre Soljénitsyne*
39. Le Retour du tragique, *par Jean-Marie Domenach*
41. La Concurrence capitaliste, *par Jean Carteil et P.-Y. Cossé*
42. Mise en scène d'Othello, *par Constantin Stanislavski*
43. Le Hasard et la Nécessité, *par Jacques Monod*
44. Le Structuralisme en linguistique, *par Oswald Ducrot*
45. Le Structuralisme : Poétique, *par Tzvetan Todorov*
46. Le Structuralisme en anthropologie, *par Dan Sperber*

47. Le Structuralisme en psychanalyse, *par Moustafa Safouan*
48. Le Structuralisme : Philosophie, *par François Wahl*
49. Le Cas Dominique, *par Françoise Dolto*
50. Comprendre l'économie, *par Éliane Mossé*
51. Trois Essais sur le comportement animal et humain *par Konrad Lorenz*
52. Le Droit à la ville, *suivi* de Espace et Politique *par Henri Lefebvre*
53. Poèmes, *par Léopold Sédar Senghor*
54. Les Élégies de Duino, les Sonnets à Orphée *par Rainer Maria Rilke*
55. Pour la sociologie, *par Alain Touraine*
56. Traité du caractère, *par Emmanuel Mounier*
57. L'Enfant, sa « maladie » et les autres, *par Maud Mannoni*
58. Langage et Connaissance, *par Adam Schaff*
59. Une saison au Congo, *par Aimé Césaire*
60. Une tempête, *par Aimé Césaire*
61. Psychanalyser, *par Serge Leclaire*
62. Le Budget de l'État, *par Jean Rivoli*
63. Mort de la famille, *par David Cooper*
64. A quoi sert la Bourse?. *par Jean-Claude Leconte*
65. La Convivialité, *par Ivan Illich*
66. L'Idéologie structuraliste, *par Henri Lefebvre*
67. La Vérité des prix, *par Hubert Lévy-Lambert*
68. Pour Gramsci, *par Maria-Antonietta Macciocchi*
69. Psychanalyse et Pédiatrie, *par Françoise Dolto*
70. S/Z, *par Roland Barthes*
71. Poésie et Profondeur, *par Jean-Pierre Richard*
72. Le Sauvage et l'Ordinateur, *par Jean-Marie Domenach*
73. Introduction à la littérature fantastique, *par Tzvetan Todorov*
74. Figures 1, *par Gérard Genette*
75. Dix grandes notions de la sociologie, *par Jean Cazeneuve*
76. Mary Barnes, un voyage à travers la folie *par Mary Barnes et Joseph Berke*
77. L'Homme et la Mort, *par Edgar Morin*
78. Poétique du récit, *par Roland Barthes, Wayne Booth, Philippe Hamon, Wolfgang Kayser*
79. Les Libérateurs de l'amour, *par Alexandrian*
80. Le Macroscope, *par Joël de Rosnay*
81. Délivrance, *par Maurice Clavel et Philippe Sollers*
82. Système de la peinture, *par Marcelin Pleynet*

Points Sciences humaines

Système de la peinture

Précédemment publiés dans " L'enseignement de la peinture ", ces essais sur Matisse, Mondrian, le Bauhaus et les constructivistes russes devraient mettre en évidence la fonction corrosive de la place du sujet dans l'ordre de la représentation. Question qui, à travers le développement que lui donne entre autres l'œuvre de Matisse, programme toute notre modernité. Ces essais tendent à indiquer (dans son double mouvement d'initiative et de retrait) le geste analytique qui engage l'artiste moderne dans un parcours faisant système, et les résistances qu'une ignorance des particularités de cette systématique oppose à l'ouverture et au développement, dans l'œuvre de ces mêmes artistes, d'une nouvelle, autre attitude de culture et de pensée.

" L'enseignement de la peinture se révèle ici sous sa forme critique, l'enseignement d'un système fonctionnant par rapport au *fond matériel* qui peut seul finalement l'objectiver comme un langage. "

Marcelin Pleynet

Actualité
Anthropologie
Architecture
Arts
Cinéma
Civilisation
Démographie
Économie
Esthétique
Ethnologie
Géographie
Histoire
Linguistique
Littérature
Philosophie
Poétique
Politique
Psychanalyse
Sciences
Sociologie
Théâtre
Urbanisme

27 r. Jacob, Paris 6/ISBN 2.02.004595-8 / Imprimé en France 3-77 Vol. ■■■